rené girard

Dorința triunghiulară • Oamenii vor fi zei unii pentru alții • Stăpînul și sclavul • Roșul și negrul • Probleme de tehnică la Stendhal, Cervantes și Flaubert • Asceza eroului • Lumile proustiene • Probleme de tehnică la Proust și Dostoievski • Apocalipsul dostoievskian •

minciună romantică și adevăr romanesc

editura univers

RENÉ GIRARD

MINCIUNĂ ROMANTICĂ
şi
ADEVĂR ROMANESC

Coperta colecției: *Sergiu Georgescu*

RENÉ GIRARD:

MENSONGE ROMANTIQUE ET VÉRITÉ ROMANESQUE

ed. Bernard Grasset, 1961.

Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate Editurii UNIVERS

MINCIUNĂ ROMANTICĂ ȘI ADEVĂR ROMANESC

RENÉ GIRARD

În românește de
ALEXANDRU BACIU

Prefață de
PAUL CORNEA

Editura UNIVERS București 1972

Coperta colecţiei de
SERGIU GEORGESCU

PREFAȚĂ

CARTEA lui René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque, pe care editura Univers are bunul gînd de a o pune la îndemîna cititorului român, constituie una dintre cele mai interesante și mai singulare apariții critice ale ultimului deceniu. În marea învălmășeală a opiniilor și a punctelor de vedere ce se confruntă actualmente, supralicitîndu-se gălăgios în propunerea de unghiuri tot mai diverse și uneori tot mai deconcertante de abordare a textului literar, Girard pare a se situa, la prima privire cel puțin, în afara „modei". El nu preconizează nici o senzație metodologică, nu vrea nici să revoluționeze limbajul criticii, nici să răstoarne tehnicile de analiză curentă. Cititorul care-i parcurge paginile are la început impresia că se găsește în fața unui „moralist", descins din vîna unui La Rochefoucauld amar și sceptic, pentru care nici o aparență poleită nu poate masca nulitatea internă și căruia prezența triumfătoare a vanității i se impune ca o realitate existențială ireductibilă. Dar acest moralist, exersat în jocul subtil al dialecticei dintre libertatea interioară și coerciția istoriei, adaugă analizei pătrunzătoare a motivațiilor umane o teorie a „imitației", dedusă din Gabriel Tarde, psiholog cîndva celebru, astăzi intrat în penumbră, dacă nu căzut în desuetudine.

Avansînd în lectură, contururile se precizează, dar nu fără surprize. Desigur, Girard practică, împotriva curentului și fără nici un complex de căință, o critică situată la nivelul semnificatului și nu la nivelul semnifi-

cantului. În schimb, el se deosebește de îndrumările tradiționale prin aceea că nu se apleacă asupra scriitorilor individuali, ci asupra structurilor narative, căutînd să dezvăluie nu atît ce au unic și inefabil Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoievski, Proust, ci ceea ce informează substanța comună a viziunii lor despre lume. Ideea, deosebit de fecundă, e că domeniile romanești sînt sudate, că ele reprezintă fragmente ale unei „durate romanești totale", că „romanele se elucidează unele prin altele", că Flaubert funcționează ca un revelator pentru Stendhal și Dostoievski pentru Proust. Pare că, în felul acesta, se profilează un orizont interpretativ care trimite spre teoria lukács-iană a romanului. În adevăr, Girard depășește sistematic planul exegezei critice, aruncînd un pod între literatură și viață, între personaje și oameni, între sublimarea romanescă și mentalul colectiv. Dar deși postulează, ca și structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann, existența unei omologii între universul imaginar al operelor și realitatea istorică, Girard tinde să-i atribuie un statut mai mult antropologic decît sociologic. Pentru el, relațiile interpersonale sînt falsificate, în literatură ca și în viață, de un „dat" originar al ființei, în speță de „orgoliu", la rădăcina căruia se află „dorința", înțeleasă ca elan metafizic spre o transcendență refuzată. Această temă, de inspirație creștină, e însă exploatată și împinsă la maximum de dramatism prin imersiunea în istorie.

Observator sagace, Girard își dă seama că numai în cîmpul relațiilor sociale răul ontologic virtual se încarnează, devenind manifest și nociv. El urmărește deci, cu logică strînsă, degradarea raporturilor umane și in-

autenticitatea crescîndă a existenței individuale, pe fundalul procesului de agravare a crizei societății burgheze. În acest sens analiza strălucită a transformării scopurilor în mijloace, a relațiilor calitative în relații de piață, amintește nu o dată teoria marxistă a alienării. Stăpînit de o veritabilă furie a demistificării, Girard denunță atît „comedia" principiilor, pe care o joacă burghezia, ca să-și dea o bună conștiință, cît și impostura, de semn contrar, a individualismului de tip Nietzsche sau Valéry ori a existențialismului sartre-ian, care apără cu mijloace diferite, dar cu o lipsă de luciditate asemănătoare, ideea libertății de opțiune. Îndeosebi, Girard spumegă împotriva „neo-romanticilor" — apelativ ironic, care-i cuprinde pe toți cei ce se leagănă cu iluzia autonomiei conștiinței. De ce atacul principal are această direcție, e ușor de înțeles: erorile contestatarilor cîntăresc mai greu decît ale contestaților pentru că întîrzie găsirea unei alternative veritabile, perpetuînd astfel domnia arbitrarului și a ilegitimității.

Solidar cu marxismul în criticarea sofismelor burgheze și mic-burgheze, în ideea fundamentală că „medierea" e prezentă pe orice treaptă a existenței sociale, Girard îl abandonează total în problema perspectivei revoluționare. El crede că impasul e fără ieșire, că degradarea omului nu poate fi eliminată printr-o reașezare a raporturilor sociale, că alienarea e inevitabilă și fatală: o putem înlocui, în nici un caz suprima.

După cum se vede, cartea lui Girard nu e din cele care se pun ușor în ecuație. Pentru a-i degaja în mod adecvat sensul și limitele e nevoie de o cercetare mai

amănunțită. O vom face — ținem să precizăm — căutînd să surprindem liniile directoare ale gîndirii autorului, fără a-l seconda — cu tot regretul — în analizele marilor opere romanești, totdeauna captivante, deși uneori arbitrare prin voința mărturisită de a ilustra o teză.

Girard pleacă de la ideea că relația subiect — obiect nu e niciodată inocentă. În pofida unei iluzii solid înrădăcinate în cultura modernă, nu există dorință spontană, ci numai dorință mediată: explorarea serioasă a felului nostru de a fi descoperă îndărătul celor mai libere și mai autonome expresii ale voinței, o sugestie exterioară, un „model" pe care-l imităm. Subiectul pare a alege în funcție de obiect, de virtuțile lui intrinsece; în realitate, opțiunea e determinată de un terț, de un „mediator". Orice dorință este triunghiulară.

Fie că-i recunoaștem existența, fie că i-o ignorăm, mediatorul acționează de la două niveluri: transcende individul, ca Amadis în raport cu Don Quijote, sau se situează în imediata lui apropiere, ca Stavroghin în raport cu celelalte personaje din Posedații. *În primul caz avem de-a face cu o mediație externă, în cel de al doilea cu o mediație internă.*

Ambele tipuri de mediere au trăsătura comună că transferă obiectului o valoare iluzorie, suscitînd astfel dorința de a-l poseda. Dar repercusiunile lor în conștiință sînt foarte diferite. Astfel, pe măsură ce distanța care-l separă pe mediator de subiect scade, sentimentul inițial de admirație care motivează actul imitării se îmbină cu unul de ură și exasperare. Căci dacă acceptăm senin superioritatea unui personaj fictiv sau plasat la o înălțime inaccesibilă, nu putem îngădui ascendentul unui egal. Apropierea nu înlătură fascinația pe care

o exercită mediatorul, dar o dublează printr-o ranchiună violentă. Mediatorul e cu atît mai urît, cu cît inspiră, de fapt, dorința subiectului, cu cît joacă în același timp, rolul de „model" și de „obstacol". Concurența, odată declanșată, exasperează medierea, care, la rîndu-i, dă naștere rivalității. Consecințele pe care Girard le deduce din acest mecanism, funcționînd ca un veritabil „perpetuum mobile", sînt tulburătoare.

În universul mediației interne orice individ poate deveni mediatorul vecinului său, fără a fi conștient de poziția privilegiată pe care o asumă. Apar astfel două personaje simetric antagoniste: un subiect-mediator și un mediator-subiect, un model-discipol și un discipol-model. Fiecare îl imită pe Celălalt, afirmînd prioritatea propriei sale dorințe, căci orgoliul nu poate supraviețui decît prin minciună. Fiecare vede în Celălalt un persecutor nemilos. Cei doi parteneri se cred despărțiți printr-un abis deși ei sînt în esență identici. „Este opoziția sterilă a contrariilor, din ce în ce mai atroce și din ce în ce mai vană pe măsură ce subiecții se apropie unul de altul iar dorința lor se intensifică".

În medierea dublă sau reciprocă, metamorfoza obiectului e comună ambilor parteneri. La fel și tactica pe care o aplică spre a-și tranșa rivalitatea. Întrucît ceea ce contează, pînă la urmă, nu e atît obiectul, cît teama ca acesta să nu fie posedat de Celălalt, fiecare se ascunde, secretul reușitei constînd în virtuozitatea simulării.

Privit sub această lumină crudă, marile sentimente de care se face caz în literatura neo-romantică apar ca niște falsuri grosolane. Așa-zisa „pasiune" nu e de loc

dăruire, ci războiul implacabil pe care și-l fac două vanități rivale. Cine are slăbiciunea să-și confeseze adevăratele simțăminte și să-și umilească orgoliul, pierde partida. Julien Sorel și Mathilde de La Mole fac, rînd pe rînd, experiența costisitoare a sincerității: ei constată că destăinuirea iubirii e o greșeală căci de îndată ce e sigur de victorie partenerul se îndepărtează. Mărturisirea suscită indiferență și, dimpotrivă, afectarea indiferenței face să renască tensiunea sentimentului.

Se știe de mult — și moraliștii au repetat-o adesea — că posesia obiectului procură decepție. Odată atins, „idealul" își pierde savoarea, triumful e amar, și cu atît mai amar cu cît închipuirea îl travestea în culori mai ispititoare. Dar ce se întîmplă după ce survine eșecul? În această situație — ne spune Girard — fiindcă nimeni nu renunță la fabricarea de himere, se ivesc două posibilități: sau proiectarea dorinței asupra altui obiect, indicat de același mediator, sau schimbarea mediatorului. Or, ceea ce caracterizează lumea modernă e cea de-a doua soluție — schimbarea mediatorului compromis. Aceasta duce la fragmentarea personalității în veritabile curi monadice, fiecare axîndu-se pe o nouă experiență triunghiulară, întreprinsă cu un alt mediator.

Ajungem aici la un punct nodal al teoriei lui Girard la inserția problematicii triunghiulare în contextul social. Mecanismul dorinței metafizice, în funcție de Celălalt, care conduce victima, pas cu pas, spre regiunile infernale ale medierii duble, corespunde istoric etapelor străbătute de societatea europeană între Cervantes și Proust, adică între un feudalism declinant și un capitalism măcinat de contradicții irezolvabile. Dacă în epoca pre-revoluționară, dominată de violență și cur

fizic, funcționa dialectica „stăpîn-sclav", de care vorbește Hegel în Fenomenologia spiritului: *cine nu are teamă e stăpîn, cine are teamă e sclav — în lumea nouă „forța" constituie o armă grosolană pentru indivizii care se înfruntă. În condițiile non-violenței fizice, lupta se intensifică, dar capătă forme perfide: este „vanitatea" stendhal-iană, „snobismul" proust-ian, „subterana" dostoievskiană. Faptul că distanța între membrii societății se reduce, extinde în proporții enorme mediația dublă, cu toate efectele ei ruinătoare. Departe ca ștergerea diferențelor să aducă reconcilierea, ea agravează conflictele și le multiplică. În spiritul unui pesimism radical, Girard vede în progresul justiției sociale cauza coborîrii în zonele tot mai tenebroase ale „subteranei". „Sporirea egalității nu naște armonia, ci o concurență din ce în ce mai aprigă... Egalitatea e bună în sine, fiindcă elimină mizeria, dar ea nu-i satisface pe aceia înșiși care o reclamă cu mai multă insistență; ea nu face decît să le întețească dorința". Prin urmare ideea de a remedia nefericirea umană pe calea răsturnării revoluționare a raporturilor sociale e utopică. Fiind de natură „metafizică", „răul" nu poate fi învins în ordinea materială, ci numai în ordinea spiritului. „Revoluționarii credeau că vor distruge orice vanitate, înlăturînd privilegiile nobiliare. Dar cu vanitatea e ca și cu acele cancere inoperabile, care se propagă în tot organismul, sub o formă agravată, cînd le crezi extirpate. Pe cine poți imita cînd nu mai imiți pe tiran?". Pe Ceilalți — răspunde Girard — amintind reflecția lui Balzac, că în lumea modernă unde aviditatea nu mai e îndiguită de monarhie în limite acceptabile, mulțimea*

nu mai are alt zeu decît invidia. Idolatrizarea unuia e înlocuită de ura a o sută de mii de rivali. Sub imperiul egalității, ca și înainte, Celălalt *domină existența individului dar acest* Celălalt *nu mai este opresorul de clasă ci vecinul de apartament.*

Impusă de cursul necesar al evoluției istorice, medierea dublă se extinde, ca un dezastru, asupra întregii civilizații contemporane. Girard o regăsește pretutindeni în dragoste și în publicitate („reclama cea mai abilă nu caută să ne convingă că un produs e excelent, ci că este dorit de „Ceilalți"), în viața de familie și în ideologie („Victimele dorinței metafizice își însușesc ideile politice, filozofice și religioase pe care li le sugerează ura.. Domnia partidelor este expresia politică naturală a medierii interne". Nu diferența de program determină antagonismele, ci antagonismele provoacă adaptarea de programe opuse).

Ce e de făcut? Răspunsul vine de la sine: renunțarea la dorință pentru că ea ne transformă în sclavi. Dar lucrul acesta e oare posibil? Cele cîteva strategii pe care le ilustrează, din diverse perspective, contestatarii civilizației contemporane sînt, după Girard, inaplicabile sau ipocrite. Eroul somnambulic, abrutizat, de tip Roquentin, respiră reaua credință: el nu e nici sobru nici auster, dar pretinde că îndeplinește în stare de indiferență ceea ce toți Ceilalți săvîrșesc sub biciul dorinței. Cu domnul Teste, acest „dandy al inteligenței" se petrece altceva: „el nu-și mai instituie propriul neant ca dorință, ci face din acest neant chiar, la capătul unei asceze radicale a spiritului, un obiect de adorație". În

fine, dubla renunțare a lui Zarathustra la transcendența verticală și la cea deviată nu e decît un „vis subteran".

Încă o dată: ce e de făcut? După Girard un singur lucru: să luăm act de adevărul tragic al condiției umane, învingînd în noi înșine iluzia unei dorințe în afara medierii. Tocmai în acest sens ne-ar ajuta romancierii geniali, care au străbătut, cu cazne penibile, drumul spre adevărul existențial, răfuindu-se cu, și făcîndu-l să tacă pe romanticul din propriul lor spirit. Ei ne relevă ceea ce neo-romanticii de ieri și de astăzi încearcă să ascundă: minciuna subiectivității autonome. De la Cervantes la Proust și Dostoievski asistăm la progresul iremisibil al medierii, la coborîrea din regiunile inofensive ale dorinței metafizice în infernul subteranei.

În pragul neantului, Girard crede că o conversiune devine posibilă: clipa supremă a morții declanșează asumarea lucidă a destinului — eroul romanesc parvine să-și înfrîngă orgoliul, fie renunțînd la solitudine și dăruindu-se oamenilor, ca Raskolnikov, fie refuzîndu-i pe Ceilalți și alegînd singurătatea, ca Julien Sorel. „Eroul sucombă ajungînd la adevăr însă îi încredințează scriitorului moștenirea clarviziunii sale. Calitatea de erou de roman trebuie s-o rezervăm personajului care triumfă asupra dorinței metafizice într-o concluzie tragică și devine astfel capabil să-și scrie romanul".

După cum se deduce și din acest rezumat lacunar, care neglijează o serie de aspecte de mare interes, teza lui Girard ridică nenumărate întrebări. Ca să începem cu sfîrșitul, ne putem întreba de ce tocmai romanele constituie locul privilegiat al demistificării, de ce tocmai ele ne oferă maximum-ul posibil de „adevăr"?

Fiindcă — spune Girard — „ele singure abordează acele domenii ale existenței în care se refugiază energia spirituală.“ Răspunsul e tautologic, deci puțin convingător. Ce corespondent social concret are structura romanescă, de vreme ce ea implică scriitori din epoci diferite și aparținînd unor națiuni diferite? Considerațiile despre societatea pre- și postrevoluționară sînt prea generale, ca să fie pertinente. Dar iată o întrebare cu adevărat decisivă: de ce individul renunță la prerogativa inalienabilă a libertății, aceea de a-și alege obiectele în funcție de sine însuși? Răspunsul lui Girard are, după părerea noastră, o valoare mai mult metaforică decît una pozitivă. Fiindcă — așa cum susține gîndirea europeană de două-trei secole — Dumnezeu a murit, iar promisiunea unei autonomii metafizice a ființei s-a dovedit vană, individul se întoarce spre Celălalt, refuzînd însă să-și admită servitutea. El își ia ca model pe mediator, pentru că acesta pare să se bucure de moștenirea divină și pentru că speră să-i smulgă secretul miraculos. În felul acesta, negarea lui Dumnezeu nu suprimă transcendența ci o deviază, o aduce de „dincolo“ — „dincoace“, în lumea subterană, unde cu curs iluziile cele mai triviale și se ciocnesc adversitățile cele mai înverșunate. Voința de identificare cu mediatorul și repugnanța invincibilă față de propria subiectivitate exprimă o transcendență deviată.

La originea „bovarismului“ sau a frenezieî dostoievskiene ar sta deci eșecul mai mult sau mai puțin conștient al unui proiect de auto-divinizare. Dar ce se întîmplă cu vanitoșii lui Stendhal pentru care religia a devenit o simplă chestiune de protocol? E adevărat că ei nu mai cred — recunoaște Girard — dar sînt totuși inca-

pabili de a se dispensa de transcendență: simțind că-i acaparează vidul, de care vorbește Ecleziastul, se refugiază în frivolitate și imitație; cu alte vorbe, fiindcă nu îndrăznesc să-și privească în față Neantul, se precipită spre un terț, cruțat, pare-se, de blestem. Dar Proust, atît de avar în dezbaterea problemelor religioase? Girard descoperă la el un vocabular al transcendenței, aptitudinea de a exprima sensul metafizic al dorinței în metaforele cu ajutorul cărora e zugrăvită figura mediatorului.

Totuși, nu în motivarea foarte discutabilă a acestor aserțiuni rezidă problema, ci în validitatea conceptelor de bază. Mai întîi perspectiva malefică asupra orgoliului e de sorginte creștină; ea nu constituie rezultatul unei anchete pozitive, ci reprezintă o judecată de valoare, o postulare a anteriorității credinței asupra examenului critic. Și apoi, de ce vocația omului ar fi să se închine în fața zeilor și nu să le dispute supremația? Nu prometeismul a condus omenirea într-o situație de criză — cum susține Girard — ci, dimpotrivă, criza rezultată din inadaptarea relațiilor sociale la cerințele dezvoltării productive a problematizat în vremea noastră sensul marilor cîștiguri ale minții umane. Pe de altă parte, e greu de explicat automatismul cu care foamea de „sacru" împinge spre mediator; experiența arată că imitația nu presupune totdeauna admirarea modelului; prestigiul acestuia e adesea impus socialmente și acceptat în pofida unei idei foarte relative despre veritabila sa valoare.

O problemă spinoasă o constituie cea a naturii „metafizice" a dorinței, faptul că medierea e la baza oricărei propensiuni spre obiect. Critica viziunii neo-romantice, pe care Girard o desfășoară cu o vervă sclipitoare, e

binevenită în măsura în care ne invită la luciditate, denunțînd capacitatea noastră inepuizabilă de a fabrica mituri și de a lua drept expresii ale spontaneității spiritului niște sugestii insidioase, venite din exterior. Însă, dacă e să utilizăm limbajul lui Girard, „metafizic" e doar faptul de „a dori", nu „dorința" propriu-zisă, în alți termeni, elanul vital nu modalitatea în care se materializează. „Dorința" e totdeauna „aceea" sau „asta", depinzînd de o infinitate de parametri, reductibili, în ultimă instanță, la factori socio-istorici și bio-psihici. E fals că orice „dorință" trădează un tert : proletarul „dorește" să trăiască mai bine nu fiindcă vrea să urmeze exemplul unui vecin, ci pentru că e sufocat de mizerie. Apoi, nu orice mediator, fie el intern, se situează în raporturi de rivalitate cu discipolul : admirația poate fi lipsită de invidie iar protecția acordată fără dispreț. După impresia noastră, Girard are în vedere, descriindu-ne tabloul sumbru al subteranei, niște „frustrați", a căror psihologie funcționează compensatoriu, prin cristalizări pasionale excesive. Dar această experiență, oricîtă pondere ar căpăta în condițiile alienante ale vieții sociale contemporane, nu poate fi universalizată. În toate limbile există cuvintele : prietenie, colegialitate, generozitate, gratitudine etc. și ar fi absurd să credem că ele și-au pierdut orice semnificație autentică.

Rezerve tot atît de legitime le stîrnește ideea că există un ciclu fatal al degradării, întrucît alienarea ca expresie a dorinței metafizice, nu poate fi înlăturată printr-o raționalizare a raporturilor sociale. „Oricare ar fi sistemul politic și social care le este impus — scrie Girard — oamenii nu vor parveni vreodată la fericirea

sau pacea pe care o visează revoluționarii, la armonia prozaică de care se tem reacționarii. Ei se vor înțelege totdeauna destul ca să nu se înțeleagă niciodată. Ei se vor adapta și celor mai puțin favorabile circumstanțe, inventînd mereu, fără să obosească, noi forme de conflict". Acest profetism nihilist, care se îndîrjește împotriva farsei tragice a civilizației, are nu numai cusurul că înlocuiește analiza istorică printr-un „pariu" metafizic, ci și pe acela că descurajează lupta oprimaților împotriva jugului care-i oprimă. De altfel, ca și în alte cazuri asemănătoare, sumbrul avertisment al lui Girard n-are nici o șansă de a fi luat în seamă. Adevărul e că realitatea zilelor noastre nu înfățișează de loc tabloul idilic al „diferențelor" care se estompează și al „egalității" ce-și impune biruitor dominația. După cum oricine știe, lupta e în toi: între socialism și capitalism, între țările lumii a treia și marile națiuni industriale, între colonizați și colonizatori. De un egalitarism autentic nu poate fi vorba nici în societățile de consum, pe care le are în vedere în mod explicit Girard, întrucît ceea ce contează nu este numărul automobilelor, televizoarelor și mașinilor de spălat, ci statutul social-economic al diverselor pături ale populației, gradul participării la gestiunea afacerilor publice, posibilitatea accesului efectiv la cultură și a utilizării nemijlocite a timpului liber. Oare în lumea noastră au fost îndestulate nevoile primare, în așa fel încît rivalitatea între egali să treacă înaintea celeia dintre bogați și săraci, asupritori și asupriți, stăpînitori și stăpîniți? Întrebarea pare naivă pînă la ridicol pentru orice om de bună credință.

Fără îndoială, am putea continua astfel discuția pe multe pagini. Dar intenția noastră n-a fost să întreprindem un studiu sistematic al operei lui Girard, ci doar să-i schițăm liniile de forță. Ne vom opri, de aceea, aici, nu fără a sublinia încă o dată valoarea deosebită a acestei cărți ingenioase și subtile, paradoxale și neliniștitoare, crude și „deschise", care ne cucerește prin critica strălucită a imposturii burgheze și mic-burgheze, dar ne și irită prin „parti-pris"-ul de mesianism apocaliptic și sofistică nihilistă.

De fapt, ca toți eseiștii care fac critica criticii, Girard nu poate evita o anume ambiguitate: el îndreptățește „lecturi" uneori contradictorii propriilor sale intenții. E astfel picant — și totuși absolut justificat — că acest autor, care-i combate pe sociologi pentru că nu parvin să se elibereze de tirania obiectului, pentru că sînt incapabili să perceapă structura triangulară a dorinței și rămîn „dincoace" de reflexia romanescă, e considerat de Lucien Goldmann și de Jacques Dubois, amîndoi reprezentanți ai stîngii, printre cei mai autorizați purtători de cuvînt ai sociologiei literaturii. Noi am risca o ipoteză nu mai puțin plauzibilă, dar mai neașteptată, și, în orice caz, savuroasă prin ironia implicită: anume, l-am considera pe Girard recuperabil de către neo-romantismul contemporan. Severitatea rechizitoriului său nu denotă oare un complex de culpabilitate? Dacă cei ce se aseamănă se resping, reciproca trebuie să fie la rîndu-i adevărată. Vehemențele anti-romantice ar putea traduce în acest caz — și credem efectiv că lucrul se întîmplă — conștiința unei afinități secrete. „Mediator" și „mediat", Girard cade astfel victimă propriei sale teorii.

Din toate acestea reiese că Mensonge romantique et vérité romanesque *are nevoie de un lector înzestrat cu spirit critic. Am putea formula o altă concluzie mai judicioasă? Autorul de care discutăm e incitant și sclipitor, dar e incomod. La urma urmei, acesta nu este chiar cel mai rău dintre lucruri. Să ne amintim de Lenin care declara în* Caietele filozofice *că idealismul inteligent e mai aproape de materialismul inteligent decît de materialismul prost.*

PAUL CORNEA

Părinţilor mei

Omul posedă sau un Dumnezeu sau un idol.

MAX SCHELER

I

DORINȚA TRIUNGHIULARĂ

„Vreau să știi, Sancho, că vestitul Amadis de Gaula [1] a fost unul din cei mai desăvîrșiți cavaleri rătăcitori. Dar, ce spun, din cei mai desăvîrșiți ? Trebuie să spun singurul, primul, unicul, maestrul și stăpînul tuturor acelor ce vor fi existat pe lumea asta... O spun... chiar cînd vreun pictor vrea să devină vestit în arta lui, încearcă să imite originalele celor mai celebri maeștri pe care îi știe ; și aceeași regulă domnește în cele mai multe meserii, sau în exercitarea profesiunilor de seamă care servesc drept podoabă republicilor ; și așa trebuie să facă și o face acel care vrea să dobîndească renumele de prudent și răbdător, imitîndu-l pe Ulise, în persoana și acțiunile căruia Homer ne redă cu pătrundere un portret de prudență și răbdare, la fel cum și Vergiliu în persoana lui Enea ne-a arătat cît prețuiește un fecior respectuos și agerimea unui căpitan viteaz, firește neînfățișîndu-i și nici dezvăluindu-i așa cum erau, ci așa cum trebuiau să fie pentru a servi drept pildă de virtute veacurilor viitoare. În același chip, Amadis a fost nordul, steaua, soarele pentru cavalerii viteji și îndrăgostiți, și trebuie să-l imităm, noi cei care luptăm sub flamura iubirii și a virtuților cavalerești. Așadar, Sancho, prietene, socotesc că numai acel cavaler rătăcitor care-l va imita cel mai bine va fi pe deplin mai aproape de a atinge desăvîrșirea în ale cavaleriei."

Don Quijote a renunțat, în favoarea lui Amadís, la privilegiul fundamental al individului : nu mai alege țelu-

[1] Personaj principal al unuia din cele mai celebre romane cavalerești spaniole de García Rodriguez. Romanul a apărut în 1508 (n. tr.).

rile dorinței lui. Amadís trebuie să aleagă pentru el. Discipolul se zorește spre țelurile ce îi indică, sau i se pare că-i indică, modelul oricărui cavaler medieval. Vom numi acest model *mediatorul* dorinței. Existența cavalerească înseamnă imitarea lui Amadís în sensul în care existența unui creștin este imitarea lui Iisus Cristos.

În cele mai multe opere de ficțiune, personajele doresc într-un mod mai simplu decît Don Quijote. Nu există mediator, nu există decît subiect și obiect. Cînd natura obiectului care stîrnește pasiunea nu e suficientă pentru a ne da seama de dorință, ne întoarcem spre subiectul pasionat. Îi facem „psihologia" sau îi invocăm „libertatea". Dar dorința este totdeauna spontană. Putem totdeauna s-o reprezentăm printr-o simplă linie dreaptă care leagă subiectul de obiect.

Linia dreaptă este prezentă în dorința lui Don Quijote, dar nu-i esențială. Deasupra acestei linii, există mediatorul care strălucește în același timp spre subiect și obiect. Metafora spațială ce exprimă această triplă relație este evident triunghiul. Obiectul se schimbă cu fiecare întîmplare neprevăzută, însă triunghiul rămîne. Lighenașul pentru bărbierit, sau marionetele meșterului Petru înlocuiesc morile de vînt ; în schimb, Amadís e totdeauna acolo.

Don Quijote, în romanul lui Cervantes, este victima exemplară a dorinței triunghiulare, dar e departe de-a fi singura. Cel mai „marcat" după el este scutierul Sancho Panza. Unele dorințe ale lui Sancho nu sînt imitate ; bunăoară, acelea trezite de vederea unei bucăți de brînză sau a unui burduf cu vin. Dar Sancho are alte ambiții decît să-și umple stomacul. De cînd îl însoțește pe Don Quijote visează să aibă o „insulă" unde să fie guvernator, vrea un titlu de ducesă pentru fiica lui. Asemenea dorințe nu i s-au năzărit omului simplu care e Sancho. Don Quijote i le-a sugerat.

De data aceasta, sugestia este orală, nu literară. Dar deosebirea are puțină însemnătate. Aceste noi dorințe formează un nou triunghi, unde insula fabuloasă, Don

Quijote și Sancho ocupă virfurile. Efectele dorinței triunghiulare sînt aceleași la cele două personaje. De îndată ce influența se face simțită, sensul realului e pierdut, judecata e paralizată.

Influența mediatorului fiind mai profundă și mai constantă în cazul lui Don Quijote decît în cel al lui Sancho, cititorii romantici n-au văzut în roman decît contradicția dintre Don Quijote *idealistul* și Sancho *realistul*. Contradicția este reală, dar de importanță secundară ; ea nu trebuie să ne facă să uităm analogiile dintre cele două personaje. Pasiunea cavalerească definește o dorință *potrivit Altuia* ce se opune dorinței *potrivit Mie însumi*, de care cei mai mulți dintre noi se laudă că beneficiază. Don Quijote și Sancho împrumută de la *Altul* dorințele lor printr-un impuls atît de fundamental, atît de original, încît îl confundă perfect cu voința de a fi *Ei înșiși*.

Amadís, se va spune, e un personaj născocit. Firește, dar nu Don Quijote e autorul născocirii. Mediatorul e imaginar, medierea nu este. Dincolo de dorințele eroului, există temeinic sugestia unui al treilea, născocitorul lui Amadís, autorul romanelor cavalerești. Opera lui Cervantes e o îndelungă meditație asupra influenței nefaste pe care o pot exercita, unele asupra altora, mințile cele mai sănătoase. Don Quijote, cînd face abstracție de apartenența lui cavalerească, apreciază multe probleme cu deosebit bun-simț. Nici scriitorii săi favoriți nu sînt nebuni ; ei nu-și iau născocirile în serios. Iluzia e rodul unui ciudat mariaj între două conștiințe lucide. Literatura cavalerească, tot mai răspîndită de la inventarea tiparului, înmulțește prodigios șansele unor asemenea mariaje.

◇

Regăsim dorința potrivit *Altuia* și funcția „seminală" a literaturii în romanele lui Flaubert. Emma Bovary dorește prin intermediul eroinelor romantice de care îi este îmbuiată imaginația. Operele mediocre pe care le-a devorat în adolescență i-au distrus orice spontaneitate.

Lui Jules de Gaultier [1] trebuie să-i cerem definiția acestui *bovarism* pe care îl descoperă la aproape toate personajele lui Flaubert: „O aceeași ignoranță, o aceeași nestatornicie, o aceeași absență a reacției individuale par să-i hotărască să asculte de sugestia mediului exterior în lipsa unei sugestii venite dinăuntru". Gaultier mai observă, în celebrul său eseu, că pentru a-și atinge țelul care e „de a se concepe alții, așa cum nu sînt", eroii flaubertieni își propun un „model" și „imită de la personajul care au hotărît să fie, tot ceea ce este posibil să imite, orice-i exterior, orice aparență, gestul, intonația, veșmintele".

Aspectele exterioare ale imitației sînt cele mai izbitoare, dar să reținem, mai ales, că personajele lui Cervantes și Flaubert imită, sau cred că imită, *dorințele* modelelor pe care în mod liber le-au ales. Un al treilea romancier, Stendhal, stăruie, la fel, asupra rolului ce-l are sugestia și imitația în dezvoltarea personalității eroilor săi. Mathilde de la Mole își ia modelele din istoria familiei sale. Julien Sorel îl imită pe Napoleon. *Memorialul de la Sfînta Elena* și *Buletinele* Marii Armate înlocuiesc romanele cavalerești și extravagantele romantice. Prințul de Parma îl imită pe Ludovic al XIV-lea. Tînărul episcop d'Agde face exerciții pentru a da binecuvîntarea, în fața unei oglinzi; el mimează pe bătrînii prelați venerabili temîndu-se că n-o să semene îndeajuns cu ei.

Istoria nu-i aici decît o formă de literatură; ea sugerează tuturor acestor personaje stendhaliene sentimente, și mai ales dorințe, pe care nu le-ar avea în mod spontan. Cînd intră în serviciul familiei Rênal, Julien împrumută din *Confesiunile* lui Rousseau dorința de a mînca la

[1] DE GAULTIER (Jules). Cunoscut filozof și eseist francez născut la Paris în 1858. A scris între altele: *De la Kant la Nietzsche* (1900), *Ficțiunea universală* (1903) ș.a. A devenit celebru îndeosebi prin studiul său *Geniul lui Flaubert* (1913) în care stăruie asupra noțiunii de „bovarism". Citatele lui René Girard aparțin acestui studiu (n. tr.).

masa stăpînilor, nu la aceea a valeților. Stendhal denumește vanitate toate aceste forme „copiate", „imitate". Dorințele vanitosului nu pot fi în el însuși ; le împrumută de la altul. Vanitosul este deci fratele lui Don Quijote și al Emmei Bovary. Și vom regăsi la Stendhal dorința triunghiulară.

În primele pagini din *Roșu și Negru,* ne plimbăm prin Verrières cu primarul satului și soția lui. Domnul de Rênal trece, majestuos dar tulburat, între zidurile lui *de sprijin.* El dorește ca Julien să fie dascălul celor doi copii ai lui. Dar nu din afecțiune pentru ei, nici din dragoste de învățătură. Dorința lui nu e spontană. Discuția dintre cei doi soți ne dezvăluie curînd mecanismul ei:

„— Familia Valenod n-are dascăl la copii...

— Ar putea să ni-l ia pe acesta".

Valenod e omul cel mai bogat și cel mai influent din Verrières, după domnul de Rênal însuși. Primarul din Verrières are totdeauna prezentă în fața ochilor imaginea rivalului său, în timpul negocierilor cu Sorel-tatăl. Îi face acestuia propuneri foarte avantajoase, dar țăranul șiret născocește un răspuns genial : „O să găsim mai bine în altă parte". Domnul de Rênal e pe deplin convins, de data aceasta, că Valenod dorește să-l angajeze pe Julien și propria sa dorință se întețește. Prețul tot mai ridicat pe care cumpărătorul e dispus să-l plătească se măsoară cu dorința imaginară ce o atribuie rivalului său. Există deci imitarea acestei dorințe imaginare și chiar o imitare foarte riguroasă, deoarece totul în această dorință copiată, pînă la gradul său de fervoare, e condiționat de dorința care e luată drept model.

La sfîrșitul romanului, Julien caută să o recucerească pe Mathilde de la Mole, și, ținînd seamă de sfaturile date de Korasof, — un *dandy* — folosește același fel de șiretenie ca tatăl său. Îi face curte mareșalei de Fervacques ; vrea să trezească patima acestei femei și s-o ofere drept spectacol Mathildei, pentru a-i sugera s-o imite. Puțină apă e îndeajuns pentru a pune în mișcare

o pompă ; puțină dorință e suficientă pentru a stîrni dorințele unei ființe vanitoase.

Julien își execută planul și totul se petrece după cum prevăzuse. Interesul pe care i-l poartă doamna mareșal trezește dorința Mathildei. Și triunghiul reapare... Mathilde, doamna de Fervacques, Julien..., domnul de Rênal, Valenod, Julien... Triunghiul reapare întotdeauna cînd Stendhal vorbește de vanitate, fie că-i în joc ambiția, negustoria sau iubirea. Criticii marxiști — pentru care structurile economice alcătuiesc arhetipul tuturor relațiilor umane — e de mirare că n-au atras încă atenția asupra analogiei dintre samsarlîcurile lui Sorel-tatăl și manevrele amoroase ale fiului său.

Pentru ca un vanitos să dorească realizarea unui țel e de ajuns să fie convins că un al treilea — căruia îi acordă un oarecare prestigiu — a dorit mai întîi să realizeze un asemenea țel. Mediatorul este aici un *rival* pe care vanitatea l-a atițat mai întîi, pe care — pentru a ne exprima astfel — l-a chemat la existența lui de rival, înainte de a-i cere imperios înfrîngerea. Această rivalitate dintre mediator și subiectul supus dorinței constituie o deosebire esențială față de dorința lui Don Quijote sau a Emmei Bovary. Amadís nu-i poate contesta lui Don Quijote tutela asupra orfanelor în primejdie, el nu-i poate ataca pe uriași în locul său. Dimpotrivă, Valenod poate să-i ia dascălul domnului de Rênal : doamna mareșală de Fervacques poate să-l răpească pe Julien Mathildei de la Mole. La cele mai multe din dorințele stendhaliene, mediatorul dorește el însuși „obiectul", sau ar putea să-l dorească : chiar această dorință, reală sau presupusă, face ca „obiectul" să fie infinit mai mult dorit de subiect. Medierea dă naștere unei a doua dorințe, perfect identice cu a mediatorului. Ceea ce înseamnă că e vorba totdeauna de două dorințe *concurente*. Mediatorul nu-și poate juca rolul de model fără a juca — sau a lăsa impresia că joacă — în același timp, rolul unui obstacol. Aidoma sfintinelei neînduplecate din fabula kafkiană, modelul arată discipolu-

lui său poarta paradisului și îi interzice intrarea cu unul și același gest. Să nu ne mirăm dacă domnul de Rênal îl apreciază cu totul altfel pe Valenod, decît Don Quijote pe Amadís.

La Cervantes, mediatorul tronează într-un cer inaccesibil și transmite credinciosului său ceva din seninătatea lui. La Stendhal, același mediator a coborît pe pămînt. A deosebi clar aceste două tipuri de relații între mediator și subiect, înseamnă a recunoaște depărtarea spirituală uriașă ce separă pe Don Quijote de cei mai josnici vanitoși dintre personajele stendhaliene. Imaginea triunghiului nu ne poate reține statornic decît dacă îngăduie această deosebire, dacă ne face să măsurăm dintr-o privire depărtarea existentă. Pentru a atinge acest dublu țel, e de ajuns să facem să se schimbe, în triunghi, *distanța* ce separă pe mediator de subiectul supus dorinței.

Firește, la Cervantes această distanță e cea mai mare. Nici o relație nu e posibilă între Don Quijote și legendarul său Amadís. Emma Bovary este deja mai puțin depărtată de mediatorul său parizian. Istorisirile călătorilor, cărțile și presa propagă pînă la Yonville ultimele mode din capitală. Emma se apropie mai mult de mediator în timpul balului de la familia Vaubyessard; ea pătrunde în „altarul templului" și își contemplă idolul drept în față. Dar această apropiere va rămîne trecătoare. Niciodată Emma nu va putea dori ceea ce doresc întruchipările „idealului" său; niciodată nu va putea rivaliza cu ele; niciodată nu va pleca la Paris.

Julien Sorel făptuiește tot ceea ce Emma nu poate înfăptui. La început în *Roșu și Negru*, distanța dintre erou și mediatorul său nu este mai mică decît în *Doamna Bovary*. Dar Julien învinge această distanță; el își părăsește provincia și devine amantul mîndrei Mathilde; el ajunge repede la o situație strălucită. O asemenea apropiere de mediator o găsim și la alți eroi ai romancierului. Ea deosebește în mod esențial universul stendhalian de universurile pe care le-am analizat înainte. Între Julien

și Mathilde, între Rênal și Valenod, între Lucien Leuwen și nobilii din Nancy, între Sansfin și boiernașii din Normandia, distanța e totdeauna destul de mică pentru a îngădui concurența dorințelor. În romanele lui Cervantes și Flaubert, mediatorul rămînea exterior universului eroului ; acum e „înăuntrul" acestui univers.

Operele romanești se grupează deci în două categorii fundamentale — în interiorul cărora putem înmulți la infinit deosebirile secundare. Vom vorbi despre *mediere externă* cînd distanța este suficientă pentru ca cele două sfere de *posibile* — unde mediatorul și subiectul ocupă fiecare centrul — să nu fie în contact. Vom vorbi despre *mediere internă* cînd aceeași distanță este destul de redusă pentru ca cele două sfere să se întrepătrundă mai mult sau mai puțin profund.

Firește, nu-i vorba de spațiul fizic ce măsoară depărtarea dintre mediator și subiectul supus dorinței. Deși depărtarea geografică poate constitui un factor, distanța între mediator și subiect este în primul rînd spirituală. Don Quijote și Sancho sînt totdeauna fizicește apropiați unul de altul, dar distanța socială și intelectuală ce-i separă rămîne de netrecut. Niciodată valetul nu dorește ce dorește stăpînul lui. Sancho rîvnește la merindele lăsate de călugări, la punga cu galbeni descoperită pe drum și la alte obiecte pe care Don Quijote le abandonează fără regret. Cît despre insula fabuloasă, Sancho socotește că o va primi chiar de la Don Quijote, precum un fidel vasal ce posedă toate lucrurile în numele seniorului său. Medierea lui Sancho este deci o mediere externă. Nici o rivalitate cu mediatorul nu e posibilă. Armonia nu-i niciodată tulburată între cei doi companioni.

◇

Eroul medierii externe susține în gura mare adevărata natură a dorinței lui. Își venerează fățiș modelul și i se declară discipol. L-am văzut pe Don Quijote explicînd chiar el lui Sancho rolul privilegiat pe care îl joacă Amadís în existența lui. Doamna Bovary și Léon

mărturisesc, și ei, adevărul despre dorințele lor în confidențele lirice pe care le fac. Paralela între *Don Quijote* și *Madame Bovary* a devenit clasică. E totdeauna ușor să percepi analogiile între două romane ale medierii externe.

La Stendhal, imitarea pare mai puțin imediat ridicolă căci nu mai există, între universul discipolului și cel al modelului, decalajul ce făcea grotesc pe un Don Quijote sau o Emma Bovary. Imitarea nu-i totuși mai puțin rigidă și literală în medierea internă decît în medierea externă. Dacă acest adevăr ne pare surprinzător, nu-i numai pentru că imitarea se referă la un model „asemănător", ci și fiindcă eroul medierii interne, departe de a-și face un motiv de glorie, de data aceasta, din planul său de imitare, îl ascunde cu grijă.

Avîntul spre „obiect" este în realitate avînt spre mediator ; în medierea internă, acest avînt e zdrobit chiar de mediator, fiindcă un asemenea mediator dorește, sau poate posedă, „obiectul". Discipolul fascinat de modelul său vede în obstacolul mecanic pe care acesta din urmă i-l opune, dovada unei voințe perfide față de el. Departe de a se declara vasal fidel, acest discipol nu se gîndește decît să alunge relațiile medierii. Asemenea relații sînt totuși mai trainice ca niciodată, căci ostilitatea aparentă a mediatorului, departe de a diminua prestigiul acestuia din urmă, nu poate decît să-l sporească. Subiectul este convins că modelul său se socotește mult superior comparativ cu el pentru a-l accepta ca discipol. Subiectul încearcă deci față de acest model un simțămînt sfîșietor generat de îmbinarea acestor două contrarii ce înseamnă venerația cea mai supusă și pizma cea mai intensă. Iată aici simțămîntul pe care îl numim *ură*.

Numai ființa ce ne împiedică să ne satisfacem o dorință — pe care ea însăși ne-a sugerat-o — este cu adevărat obiectul urii. Acel care urăște se urăște mai întîi chiar pe el din pricina admirației tainice ce o disimulează ura lui. Ca să ascundă față de alții, și pentru a-și tăinui lui însuși, această admirație pătimașă, nu vrea să

vadă decît o piedică în mediatorul său. Rolul secundar al acestui mediator trece deci pe primul plan şi disimulează rolul primordial de model cu religiozitate imitat.

În gîlceava cu rivalul său, subiectul interverteşte ordinea logică şi cronologică a dorinţelor cu scopul de a disimula imitarea. El afirmă că propria-i dorinţă e anterioară aceleia a rivalului său ; aşadar niciodată nu-i el cel care să o înţeleagă, care provoacă rivalitatea : acesta-i mediatorul. Tot ce vine de la acest mediator e sistematic minimalizat, deşi totdeauna dorit în taină. Acum mediatorul este un duşman subtil şi diabolic ; el caută să despoaie subiectul de cele mai preţuite avuţii ale sale ; îi contracarează cu încăpăţînare cele mai legitime ambiţii.

Toate fenomenele pe care le studiază Max Scheler[1] în *Omul resentimentului*, dezvăluie, după părerea noastră, medierea internă. Cuvîntul resentiment subliniază de altfel caracterul de reacţie, de şoc, de recul, ceea ce-i specific experienţei subiectului în acest tip de mediere. Admiraţia pătimaşă şi voinţa de emulaţie se izbesc de piedica nedreaptă, în aparenţă, pe care modelul o opune discipolului său şi revin la acesta sub forma unei uri nevolnice, provocînd astfel acel mod de auto-împotrivire psihologică pe care a descris-o atît de bine Max Scheler.

După cum arată Scheler, resentimentul poate să-şi impună punctul său de vedere chiar asupra acelora pe care nu-i domină. Resentimentul ne împiedică — şi-l împiedică uneori chiar pe Scheler — să seziseze rolul jucat de imitare în geneza dorinţei. Bunăoară nu bănuim, că gelozia şi invidia, ca şi ura, nu sînt decît denumirile tradi-

[1] SCHELER (Max) (1874—1928). Filozof german. A fost profesor la universităţile din Jena, München, Colonia şi Frankfurt. Face parte din grupul fenomenologilor condus de Husserl. Dar gîndirea sa rămîne originală şi a avut influenţă asupra unora din contemporanii săi, mai ales în domeniul moral şi religios. Lucrări principale : *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1913—1916), *Wesen und Formen der Sympathie* (1923), *Die Stellung des Menschen in Kosmos* (1928), (n. tr.).

ționale date medierii interne, denumiri care ne ascund, aproape întotdeauna, adevărata natură.

Gelozia și invidia presupun o triplă prezență : prezența obiectului, prezența subiectului, prezența aceluia pe care sîntem geloși sau îl invidiem. Aceste două „defecte" sînt deci triunghiulare : niciodată, totuși, nu sezisăm un model în acela pe care sîntem geloși, deoarece avem totdeauna despre gelozie punctul de vedere al gelosului însuși. Cu toate victimele medierii interne, el se convinge cu ușurință că dorința lui este spontană, adică își află rădăcinile în obiect și numai în acel obiect. Așadar, gelosul susține totdeauna că dorința sa a precedat intervenția mediatorului. El ni-l înfățișează pe acesta drept un intrus, un inoportun, un *terzo incomodo* care vine să tulbure o plăcută discuție. Gelozia s-ar reduce așadar la iertarea pe care toți o resimțim cînd una din dorințele noastre e din întîmplare contrariată. Adevărata gelozie este incomparabil mai bogată și mai complexă decît aceasta. Ea cere totdeauna un element de fascinație față de rivalul obraznic. De altminteri mereu aceleași ființe suferă de gelozie. Trebuie să credem că toate sînt victimele unei întîmplări nefericite ? Să fie oare destinul acela care le stîrnește atîți rivali și înmulțește piedicile în calea dorințelor ? N-o credem nici noi, deoarece, în fața acestor victime cronice ale geloziei sau ale invidiei, pomenim de „temperament gelos" sau de „natură invidioasă". Ce poate deci să implice, în mod concret, un asemenea „temperament" sau o asemenea „natură", dacă nu o irezistibilă înclinare spre a dori ceea ce doresc *Ceilalți*, adică a le imita dorințele ?

Max Scheler face să figureze „invidia, gelozia și rivalitatea" printre sursele resentimentului. Definește invidia ca „sentimentul de neputință ce se opune efortului pe care-l facem pentru a dobîndi un anume lucru, datorită faptului că aparține altuia". Pe de altă parte, el observă că n-ar exista invidie, în sensul dur al termenului, dacă imaginația individuală n-ar transforma într-o opoziție

concertantă piedica pasivă pe care posesorul obiectului i-o opune chiar prin faptul că-l posedă. „Doar regretul de a nu avea ceea ce altul are, și ceea ce doresc, nu-i de ajuns, pur și simplu, pentru... a da naștere invidiei, deoarece la fel de bine acest regret poate să mă determine să dobîndesc lucrul dorit, sau un lucru asemănător... Invidia nu ia naștere decît dacă efortul necesar folosirii acestor mijloace de a dobîndi eșuează lăsînd un simțămînt de nevolnicie."

Analiza este exactă și completă ; ea nu trece cu vederea nici iluzia pe care și-o face invidiosul despre cauza eșecului său, nici paralizia ce însoțește invidia. Dar aceste elemente rămîn izolate ; relația care le unește nu este cu adevărat percepută. Dimpotrivă, totul se luminează, totul se organizează într-o structură coerentă, dacă — pentru a explica invidia — renunțăm să pornim de la obiectul rivalității și dacă facem chiar din rival, adică din mediator, punctul de plecare al analizei, în aceeași măsură, ca și punctul său de realizare. Obstacolul pasiv ce-l constituie dobîndirea n-ar apare ca un gest de dispreț calculat, obstacolul n-ar provoca confuzie dacă rivalul n-ar fi venerat în taină. Semizeul pare să răspundă omagiilor printr-un blestem. Pare să răspundă binelui cu rău. Subiectul ar vrea să se creadă victima unei cumplite nedreptăți, dar el se întreabă neliniștit dacă osînda ce pare să apese asupra lui nu-i justificată. Așadar rivalitatea nu poate decît să ducă medierea la disperare ; ea sporește prestigiul mediatorului și întărește legătura ce unește obiectul cu mediatorul constrîngîndu-l pe ultimul să-și afirme fățiș dreptul, sau dorința de posedare. Subiectul este deci mai puțin ca oricînd capabil să dea ocol obiectului inaccesibil : acestui obiect și numai lui mediatorul îi transmite prestigiul său, dobîndindu-l sau dorind să-l dobîndească. Celelalte obiecte n-au nici o valoare pentru invidios indiferent dacă ar putea fi comparabile sau chiar identice cu obiectul „mediatizat".

Toate umbrele se risipesc dacă recunoaștem un mediator în rivalul detestat. Max Scheler însuși, nu-i de-

parte de adevăr cînd constată în *Omul resentimentului*, că „faptul de a-și alege un model" dezvăluie o anumită aptitudine de-a se compara, obișnuită la toți oamenii și, continuă el, „o comparație de acest fel se află la baza oricărei gelozii, a oricărei ambiții, ca și a atitudinii ce implică bunăoară imitarea lui Iisus Cristos". Dar această intuiție rămîne izolată. Numai romancierii dau mediatorului locul uzurpat de obiect; numai romancierii răstoarnă ierarhia dorinței îndeobște admisă.

În *Memoriile unui turist*, Stendhal își pune cititorii în gardă împotriva a ceea ce el denumește sentimente *moderne*, roade ale universalei vanități: „invidia, gelozia și ura neputincioasă". Formula stendhaliană adună cele trei sentimente triunghiulare; ea le consideră în afară oricărui obiect particular, le asociază acestei imperioase nevoi de imitare de care secolul XIX e pe de-a-ntregul stăpînit, după spusele romancierului. În ce-l privește, Scheler afirmă, după Nietzsche — care recunoaște cît de mult datorează lui Stendhal — că starea sufletească romantică este pătrunsă de „resentiment". Stendhal susține același lucru, dar caută sursa acestei otrăvi spirituale în imitarea pasionată a indivizilor ce sînt în realitate egalii noștri și cărora le acordăm un prestigiu arbitrar. Dacă sentimentele *moderne* înfloresc, faptul nu se produce fiindcă „naturile invidioase" și „temperamentele geloase" s-au înmulțit în mod supărător și misterios, ci pentru că medierea *internă* triumfă într-un univers unde dispar, încetul cu încetul, deosebirile dintre oameni.

Numai romancierii dezvăluie natura imitativă a dorinței. În zilele noastre această natură e greu de sezisat, căci imitarea cea mai zeloasă este cea mai viguros negată. Don Quijote se proclamă discipolul lui Amadís, iar scriitorii de pe vremea lui se proclamau discipolii celor vechi. Vanitosul romantic nu se vrea discipolul nimănui. El se convinge că e veșnic *original*. Pretutindeni, în secolul XIX, spontaneitatea devine dogmă, detronînd imitarea. Să nu ne lăsăm înșelați, repetă pretutindeni Stendhal, individualismele zgomotos profesate ascund o nouă

formă de copiere. Dezgusturile romantice, ura faţă de societate, nostalgia pustiului, întocmai ca şi spiritul gregar, nu ascunde, cel mai adesea, decît o preocupare morbidă pentru un *Altul*.

Pentru a camufla rolul esenţial pe care îl joacă un *Altul* în dorinţele sale, vanitosul stendhalian face adesea apel la clişeele ideologiei care stăpîneşte. Dincolo de cucernicia, de altruismul dulceag, de *promisiunile* ipocrite ale aristocraţilor din 1830, Stendhal nu descoperă avîntul generos al unei fiinţe cu adevărat capabilă de dăruire, ci refugiul neliniştit al unei vanităţi la strîmtoare, mişcarea centrifugă a unui Eu neputincios să dorească prin el însuşi. Romancierul lasă să acţioneze şi să vorbească personajele sale, apoi într-o clipită, ni-l dezvăluie pe mediator. El restabileşte pe ascuns ierarhia adevărată a dorinţei, pretinzînd totodată că dă crezare argumentelor neîntemeiate pe care le invocă personajul său pentru a acredita ierarhia contrarie. Iată unul dintre procedeele constante ale ironiei stendhaliene.

Vanitosul romantic vrea totdeauna să se convingă de faptul că dorinţa lui este înscrisă în natura lucrurilor sau, ceea ce revine la aceeaşi situaţie, că este emanaţia unei subiectivităţi senine, creaţia *ex nihilo* a unui Eu evasidivin. A dori plecînd de la obiect echivalează cu a dori pornind de la sine însuşi : nu înseamnă niciodată în realitate, să doreşti plecînd de la *Altul*. Prejudecata obiectivă întîlneşte prejudecata subiectivă şi această dublă prejudecată îşi află sursa în imaginea pe care ne-o facem cu toţii despre propriile noastre dorinţe. Subiectivismul şi obiectivismul, romantismul şi realismul, individualisme şi scientisme, idealisme şi pozitivisme se înfruntă în aparenţă, dar se armonizează, în taină, pentru a ascunde prezenţa mediatorului. Toate aceste dogme sînt traducerea estetică sau filozofică a unor viziuni despre lume, specifice medierii interne. Ele dezvăluie, toate, mai mult sau mai puţin direct, ceva din această minciună pe care o reprezintă dorinţa spontană. Ele

apără, toate, o aceeași iluzie de autonomie de care omul modern este pătimaș legat.

E aceeași iluzie pe care romanul genial nu izbutește s-o zdruncine, deși o denunță neîncetat. Spre deosebire de scriitorii romantici sau neoromantici, un Cervantes, un Flaubert și un Stendhal dezvăluie adevărul dorinței în marile lor opere romanești. Dar acest adevăr rămîne ascuns chiar înlăuntrul dezvăluirii. Cititorul, în general convins de propria-i spontaneitate, proiectează asupra operei semnificațiile pe care le proiectează dinainte asupra lumii. Secolul al XIX-lea, care n-a înțeles nimic din Cervantes, nu va mai înceta să elogieze „originalitatea" eroului său. Cititorul romantic, printr-un minunat nonsens ce nu-i în realitate decît un adevăr superior, se identifică cu un Don Quijote, imitatorul prin excelență, din care face *individul-model.*

Nu trebuie deci să ne mirăm dacă termenul *romanesc* reflectă totdeauna, prin ambiguitatea lui, ignoranța în care ne aflăm în ceea ce privește orice mediere. Acest termen indică romanele cavalerești și-l indică pe *Don Quijote ;* poate fi sinonim cu romantic și poate să însemne ruina pretențiilor romantice. Vom rezerva totuși termenul de *romantic* operelor care oglindesc prezența mediatorului fără a o dezvălui vreodată, iar termenul *romanesc* operelor ce dezvăluie chiar această prezență. Acestor ultime opere le este consacrată în mod esențial lucrarea de față.

◇

Prestigiul mediatorului se comunică obiectului dorit și atribuie acestuia o valoare iluzorie. Dorința triunghiulară este dorința ce transfigurează obiectul său. Literatura *romantică* nu tăgăduia această metamorfoză ; dimpotrivă, a folosit-o în mod util și a dobîndit glorie de pe urma ei, dar nu i-a dezvăluit niciodată mecanismul adevărat. Iluzia e o ființă vie a cărei concepție cere imperios un element masculin și un element feminin. Imaginația poetului e femeie și această imaginație rămîne

sterilă atîta timp cît nu e fecundată de mediator. Romancierul e singurul capabil să descrie această geneză adevărată a iluziei pentru care romantismul face totdeauna vinovat un subiect solitar. Romanticul apără o „parthogeneză"[1] a imaginaţiei. Totdeauna îndrăgostit de autonomie, el refuză să se încline în faţa propriilor săi zei. Potecile solipsiste[2] care se succed de un secol şi jumătate sînt o expresie a acestui refuz.

Criticii romantici îl felicită pe Don Quijote, deoarece acesta crede că un simplu lighenaş de bărbierit este casca lui Mambrin[3], dar trebuie să adăugăm că n-ar exista o asemenea iluzie dacă Don Quijote nu l-ar imita pe Amadís. Emma Bovary nu l-ar fi socotit pe Rodolphe drept un prinţ din basme dacă n-ar fi imitat eroinele romantice. Lumea pariziană a „invidiei", a „geloziei" şi a „urii neputincioase" nu-i mai puţin iluzorie şi nu-i mai puţin dorită decît casca lui Mambrin. Aici toate dorinţele se referă la abstracţiuni ; sînt — ne spune Stendhal — „dorinţe cerebrale". Bucuriile, şi mai ales suferinţele, nu-şi au rădăcina în lucruri ; ele sînt „spirituale", dar într-un înţeles inferior pe care se cuvine să-l explicăm. De la mediator, adevărat soare efemer, coboară o rază misterioasă care face să strălucească obiectul cu o scînteiere înşelătoare. Întreaga artă stendhaliană urmăreşte să ne convingă de faptul că valorile vanităţii, nobleţei, avuţiei, puterii, reputaţiei nu sînt concrete decît în aparenţă.

Acest caracter abstract îngăduie să stabilim o apropiere între dorinţă şi vanitatea dorinţei lui Don Quijote. Iluzia nu-i aceeaşi, dar e totdeauna iluzie. Dorinţa pro-

[1] Reproducere dintr-un ovul sau o oosferă nefecundată. Parthogeneza naturală se observă la albine, la unele vegetale ; s-a putut provoca artificial parthogeneza la numeroase animale, chiar la mamifere (n. tr.).

[2] Teorie filozofică idealistă potrivit căreia nimic nu există în afara gîndirii individuale şi tot ceea ce percepem este un fel de vis pe care ni-l făurim (n. tr.).

[3] Rege maur, celebru în romanele cavalereşti. Casca lui cu vizieră îl făcea invulnerabil. Acest „talisman" îşi datoreşte celebritatea faptului că a fost amintit — la modul ironic — de Cervantes în *Don Quijote* (n. tr.).

iectează în jurul eroului un univers de vis. În ambele cazuri, eroul nu scapă de himerele sale decît în timpul agoniei. Dacă Julien pare mai lucid decît Don Quijote, motivul este că ființele care îl înconjoară, cu excepția doamnei de Rênal, sînt încă mai vrăjite decît el.

Metamorfoza obiectului dorit l-a emoționat pe Stendhal cu mult înainte de epoca romanescă. În *Despre Iubire*, el ne oferă o descriere vestită întemeiată pe imaginea cristalizării. Evoluția romanelor sale ulterioare pare destul de fidelă ideologiei din 1822. Se depărtează totuși de ea sub un anumit aspect. După analizele anterioare, cristalizarea ar trebui să fie un rod al vanității. Dar Stendhal ne prezintă acest fenomen în *Despre Iubire* nu sub auspiciile vanității, ci sub ale pasiunii.

Pasiunea, la Stendhal, este contrariul vanității. Fabrice del Dongo e o ființă pătimașă prin excelență ; el se deosebește prin independența sa sentimentală, prin spontaneitatea dorințelor lui, prin nepăsarea absolută față de părerile *Altora*. Ființa pătimașă extrage din ea însăși și nu din alta, forța dorinței sale intense.

Oare în romane am fi înșelați și pasiunea autentică ar fi aceea care însoțește cristalizarea ? Toate celebrele cupluri stendhaliene de amanți contrazic acest punct de vedere. Iubirea adevărată, a lui Fabrice pentru Clélia, aceea pe care Julien sfîrșește prin a o cunoaște cu doamna de Rênal, nu transfigurează. Calitățile pe care această iubire le descoperă în obiectul său, fericirea ce o așteaptă, nu sînt iluzorii. Iubirea-pasiune e însoțită totdeauna de stimă, în sensul cornelian al termenului. Ea se întemeiază pe un acord desăvîrșit între rațiune, voință și sensibilitate. Pe adevărata doamnă de Rênal o dorește Julien. Pe adevărata Mathilde n-o dorește. În primul caz este vorba de pasiune, în al doilea de vanitate. Așadar vanitatea metamorfozează obiectul său.

Între eseul din 1822 și capodoperele sale romanești diferența este radicală, dar nu-i totdeauna ușor de sezisat, căci deosebirea între pasiune și vanitate e prezentă în ambele cazuri. În *Despre Iubire*, Stendhal ne descrie

consecinţele subiective ale dorinţei triunghiulare, dar el le pune pe seama dorinţei spontane. Adevăratul criteriu al dorinţei spontane este intensitatea acestei dorinţe. Dorinţele cele mai puternice sînt dorinţele pătimaşe. Dorinţele vanităţii sînt reflectările pale ale dorinţelor autentice. Deci, permanent, dorinţele *Altora* dezvăluie vanitatea, căci toţi avem impresia că dorim mai intens decît *Alţii*. Distincţia pasiune-vanitate îi serveşte lui Stendhal — şi cititorului său — ca să se justifice de învinuirea de vanitate. Mediatorul rămîne ascuns acolo unde dezvăluirea lui are cea mai mare însemnătate : chiar în existenţa autorului ; trebuie deci să calificăm drept romantică părerea sa din 1822. Dialectica pasiune-vanitate rămîne „individualistă". Ea aminteşte puţin dialectica gidiană a Eului natural şi a Eului social din *Imoralistul*.

Stendhal despre care vorbesc criticii, şi îndeosebi Paul Valéry în prefaţa sa la *Lucien Leuwen*, e aproape totdeauna acel Stendhal „gidian" din tinereţe. Înţelegem că acesta trebuie să fi fost la modă pe vremea cînd proliferau moralele al căror precursor este. Această primă fază a lui Stendhal care a triumfat la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX ne propune un contrast între fiinţa spontană care doreşte intens şi „submomul" ce doreşte fără vlagă copiind pe *Alţii*.

Putem susţine, sprijinindu-ne pe *Cronicile italiene* şi pe cîteva fraze extrase din operele intime, că înfruntarea vanitate-pasiune şi-a păstrat acest sens originar care există în faza de maturitate a operelor lui Stendhal. Dar nici *Cronicile italiene*, nici scrierile intime nu aparţin sistemului marilor opere romaneşti. Dacă analizăm mai atent structura acestora, constatăm fără osteneală că aici vanitate devine şi dorinţa care transfigurează şi dorinţa cea mai intensă.

Chiar în textele din tinereţe, opoziţia vanitate-pasiune n-a coincis niciodată cu opoziţia gidiană dintre Eul-social şi Eul-natural aşa cum e ilustrată bunăoară de antagonismul Fleurissoire-Lafcadio în *Pivniţele Vatica-*

nului. Stendhal afirmase încă în *Despre Iubire* că „vanitatea dă naștere la manifestări violente". Deci, el nu disimulează complet forța prodigioasă a dorinței imitate. El nu se află încă decît la începutul unei evoluții care ajunge pur și simplu la răsturnarea ierarhiei inițiale. Cu cît înaintăm în citirea operei cu atît mai mult dorința se deplasează spre vanitate. Vanitatea este aceea care îl face să sufere pe Julien, cînd Mathilde evită să-l vadă și suferința lui e cea mai violentă din tot ce a cunoscut vreodată acest erou. Toate dorințele intense ale lui Julien sînt dorințe ale *Altuia.* Ambiția lui este un sentiment „triunghiular" care se hrănește din ura față de notabilități. La soți, la părinți și la logodnici — adică la rivali — se gîndește acest amant în ultimele momente cînd pune piciorul pe scară ; niciodată la femeia care îl așteaptă pe balcon. Evoluția se face din vanitate, dorința cea mai intensă se desăvîrșește în prodigiosul Sansfin din *Lamiel,* la care vanitatea este o adevărată frenezie.

Cît despre pasiune, ea nu mai începe, în marile romane, cu acea tăcere despre care vorbește atît de frumos Jean Prévost în *Creația la Stendhal.* Această pasiune tăcută nu este aproape de loc dorință. Imediat ce devine cu adevărat dorință, chiar la personajele pătimașe, îl regăsim pe mediator. Astfel vom regăsi triunghiul dorinței chiar la eroi mai puțin curați sufletește și mai puțin complecși decît Julien. La Lucien Leuwen gîndul la miticul colonel Busant de Sicile îl face să aibă față de doamna de Chasteller o dorință vagă, o vagă dorință de a dori ce s-ar fi putut tot atît de bine fixa asupra unei alte tinere femei aparținînd aristocrației din Nancy. Chiar doamna de Rênal e geloasă pe Elisa, geloasă pe necunoscutul al cărui portret crede ea — Julien îl ține ascuns sub saltea. Al treilea este totdeauna prezent la nașterea dorinței.

Trebuie să ținem seamă de evidență. În opera lui Stendhal din ultima fază a creației sale nu mai există dorință spontană. Orice analiză „psihologică" este ana-

liza vanităţii, adică a descoperirii dorinţei triunghiulare. La cei mai buni eroi stendhalieni pasiunea adevărată urmează acestei nebunii. Ea se confundă cu seninătatea piscurilor pe care le ating aceşti eroi în momentele supreme. Pacea agoniei, în *Roşu şi Negru* se opune agitaţiei morbide din perioada precedentă. Fabrice şi Clélia cunosc un răgaz fericit în Turnul Farnese, dincolo de dorinţele şi vanitatea care îi ameninţă totdeauna fără a-i răni niciodată.

De ce Stendhal mai vorbeşte de *pasiune* atunci cînd dorinţa a dispărut ? Poate fiindcă aceste clipe de extaz sînt totdeauna rodul unei medieri feminine. Femeia, la Stendhal, poate deveni o mediatoare a păcii şi a liniştii sufleteşti, după ce va fi fost o mediatoare a dorinţei, a angoasei şi a vanităţii. Ca la Nerval, nu-i vorba atît de o înfruntare între două tipuri de femei, cît de două funcţii antinomice pe care le joacă elementul feminin în existenţa şi în creaţia romancierului.

În marile opere trecerea de la vanitate la pasiune este inseparabilă de fericirea estetică. Voluptatea creatoare prevalează asupra dorinţei şi neliniştei. Această depăşire se săvîrşeşte totdeauna sub semnul defunctei Mathilde şi parcă drept urmare a mijlocirii ei. Nu putem înţelege pasiunea stendhaliană fără a face să intervină problemele creaţiei estetice. Romancierul datorează aceste clipe de fericire revelaţiei depline şi totale a dorinţei triunghiulare, adică propriei sale descătuşări. Recompensă supremă a romancierului, pasiunea abia dacă mai aparţine romanului. Ea evadează în înălţimi spre a scăpa de o lume romanescă abandonată vanităţii şi dorinţei.

◇

Transfigurarea obiectului dorit defineşte unitatea medierii externe şi medierii interne. Imaginaţia eroului e mama iluziei, dar trebuie şi un tată pentru copil, iar acest tată este mediatorul. Opera lui Proust, şi ea, stă mărturie despre acest mariaj şi o asemenea naştere. Formula triunghiulară o să ne îngăduie să degajăm uni-

tatea geniului romanesc pe care Marcel Proust, cu siguranță, nu ezitase să o afirme. Ideea medierii încurajează apropierile la un nivel care nu mai este acel al criticii „de gen". Ea luminează operele unele prin altele ; le înțelege fără să le distrugă, le unește fără a le tăgădui ireductibila lor singularitate.

Analogiile între vanitatea stendhaliană și dorința proustiană izbește pe cititorul mai puțin prevenit. Dar nu-l izbesc decît pe el, căci reflexia critică nu se manifestă niciodată, se pare, pornind de la aceste intuiții elementare. Pentru unii interpreți îndrăgostiți de „realism", asemănarea apare de la sine : romanul este fotografia unei realități exterioare romancierului ; observația regăsește un fond de adevăr psihologic ce nu are nici timp, nici loc. Dimpotrivă, pentru critica de tendință „existențialistă", „autonomia" lumii romanești este o dogmă intangibilă ; e dezonorant să sugerezi cel mai neînsemnat punct de contact între romancierul lui și acela al vecinului.

Totuși, e limpede că trăsăturile specifice vanității stendhaliene reapar, bine conturate și mai intense, la dorința proustiană. Metamorfoza obiectului dorit este mai radicală la Proust decît la Stendhal, gelozia și invidia sînt mai frecvente și mai intense încă. Nu-i exagerat să afirmăm că pentru toate personajele din *În căutarea timpului pierdut*, iubirea e strîns subordonată geloziei, adică prezenței rivalului. Rolul privilegiat pe care îl joacă mediatorul, în geneza dorinței, este deci mai evident ca niciodată. În fiecare clipă, naratorul proustian definește în limbaj clar o structură triunghiulară ce rămîne adesea implicită în *Roșu și Negru :*

> „În iubire, rivalul nostru fericit, altfel spus, dușmanul nostru e binefăcătorul nostru. Unei ființe care nu ne stîrnea decît o neînsemnată dorință fizică îi adaugă imediat o valoare uriașă, pe care însă o confundăm cu ea. Dacă n-am avea rivali, dacă n-am crede că avem... Căci nu-i necesar să existe cu adevărat".

Structura triunghiulară nu e mai puțin aparentă în snobismul monden decît în iubirea-gelozie. Snobul, și el este un imitator. Copiază servil ființa a cărei obîrșie, avuție sau *șic* le invidiază. Snobismul proustian ar putea să se definească drept o caricatură a vanității stendhaliene ; ar putea în aceeași măsură să fie definit ca o exagerare a bovarismului flaubertian. Jules de Gaultier califică acest defect drept „bovarism triumfător" și, pe bună dreptate, îi consacră un pasaj din cartea sa. Snobul nu îndrăznește să se încreadă propriei sale judecăți, el nu dorește decît obiectele dorite de altul. De aceea este sclavul modei.

De altminteri, pentru prima dată vom întîlni un termen al limbajului obișnuit, *snobism*, ce nu trădează adevărul dorinței triunghiulare. E de ajuns să socotești o dorință drept snoabă pentru a-i sublinia caracterul imitativ. Mediatorul nu mai e tăinuit : obiectul e izgonit pe al doilea plan, prin faptul însuși că snobismul nu poartă cu sine, ca gelozia bunăoară, o categorie specifică de dorințe. Poți fi snob în ceea ce privește plăcerea estetică, viața intelectuală, veșmintele, hrana etc. A fi snob în iubire înseamnă a te consacra geloziei. Iubirea proustiană se identifică deci cu snobismul și este de ajuns să dăm termenului puțin mai multă extindere — așa cum nu o facem în mod obișnuit — pentru a sesiza în el, unitatea dorinței proustiene. Mimetismul dorinței este atît de intens, în *Căutarea timpului pierdut*, încît personajele vor fi denumite geloase sau snoabe, după cum mediatorul lor e îndrăgostit sau monden. Concepția triunghiulară a dorinței ne oferă accesul în locul proustian prin excelență, adică în locul de intersecție între iubirea-gelozie și snobism. Proust afirmă neîncetat echivalența dintre aceste două „vicii". „Lumea, scrie el, nu-i decît un reflex a ceea ce se petrece în iubire". Iată un exemplu despre aceste „legi psihologice" la care romancierul se referă permanent, dar pe care n-a izbutit totdeauna să le formuleze cu o claritate suficientă. Celor mai mulți critici puțin le pasă de aceste legi. Se pun

pe seama teoriilor psihologice demodate ce l-ar fi influențat pe Proust. Cred că esența geniului romanesc este străină de legi, pentru că e strîns legată de libertate. Criticii, avem convingerea că se înșală. Legile proustiene se confundă cu legile dorinței triunghiulare. Ele definesc un nou tip de mediere internă, ce apare atunci cînd depărtarea între mediator și subiectul supus dorinței e chiar mai mică decît era la Stendhal.

Mi se va obiecta că Stendhal sărbătorește pasiunea în timp ce Proust o demască. Este adevărat. Dar contradicția e pur verbală. Ceea ce Proust demască sub numele de pasiune, Stendhal demască sub numele de vanitate. Și ceea ce Proust celebrează sub denumirea de *Timp regăsit* nu se deosebește totdeauna foarte mult de ceea ce sărbătoresc eroii stendhalieni în solitudinea închisorilor.

Diferențele de tonalitate romanescă ne ascund frecvent strînsa înrudire de structură dintre vanitatea stendhaliană și dorința proustiană. Stendhal e aproape totdeauna exterior dorinței pe care o descrie ; el ne explică într-o lumină ironică fenomene pe care Proust le scaldă în raze de neliniște. Această deosebire de perspectivă nu este de altminteri constantă. Tragicul proustian nu exclude umorul, mai ales atunci cînd este vorba de personaje secundare. Prin contrast, comedia stendhaliană atinge uneori drama. Julien a suferit mai mult în timpul trecătoarei și vanitoasei lui pasiuni pentru Mathilde decît în timpul cel mai posomorît al copilăriei sale — afirmă scriitorul.

Totuși, conflictele psihologice — trebuie să recunoaștem — sînt mai acute în opera lui Proust decît în aceea a lui Stendhal. Deosebirile de perspectivă reflectă contradicții esențiale. Nu vrem să le minimalizăm ca să asigurăm unitatea mecanică a literaturii romanești. Vrem, dimpotrivă, să subliniem contrastele ce vor face să reapară datele noastre fundamentale : distanța dintre mediator și subiect, ale cărei variații luminează aspectele cele mai diverse ale operelor romanești.

Cu cît mediatorul se apropie de subiectul supus dorinţei, cu atît posibilităţile celor doi rivali tind să se confunde şi cu atît mai mult obstacolul pe care îl opun unul altuia devine de netrecut. Deci, nu trebuie să ne mirăm dacă existenţa proustiană este încă mai „negativă" şi mai durerosă decît existenţa vanitosului stendhalian.

◇

Dar, ni se va spune, ce însemnătate au punctele comune dintre un Stendhal al vanităţii şi un Proust al snobismului ? Nu trebuie oare să evităm să privim zonele inferioare şi să ne uităm fără zăbavă spre piscurile luminoase ale capodoperelor romaneşti ? N-ar trebui oare să ocolim acele părţi din operă care, poate, cinstesc cel mai puţin pe un mare scriitor ? N-ar trebui să procedăm astfel cu atît mai imperios, întrucît dispunem de un alt Proust, minunat acesta, „original" şi calm, un Proust al „memoriei afective" şi al „discontinuităţilor inimii", un Proust la fel de firesc solitar şi profund — se pare — pe cît de frivol şi risipit era celălalt ?

Firește, tentaţia de a separa sămînţa bună de neghină, şi de a rezerva celui de al doilea Proust o atenţie pe care primul nu pare totdeauna s-o merite, este mare. Dar trebuie să vedem ce implică o asemenea tentaţie. Se va transpune, pe planul operei însăşi distincţia pe care o face Proust între cei doi indivizi care au fost *succesiv*, snobul mai întîi, marele scriitor pe urmă. Se va „împărţi" romancierul în doi scriitori simultani şi contradictorii ; un snob a cărui preocupare ar fi snobismul şi „un mare scriitor" căruia îi vor fi rezervate subiectele apreciate ca demne de el. Nimic nu este mai contrar ideii pe care Proust însuşi şi-o făcea despre opera lui. Proust afirma unitatea *Căutării timpului pierdut*. Dar se poate ca Proust să se fi înşelat. Aşadar trebuie să verificăm afirmaţiile lui.

Deoarece dorinţele naratorului, sau mai degrabă amintirile despre aceste dorinţe constituie aproape toată

„materia" romanului, problema unității romanului se confundă cu problema unității dorinței proustiene. Vor fi doi scriitori Proust în același timp, dacă există două dorințe, perfect distincte și chiar contradictorii. Lîngă această dorință triunghiulară ce dă naștere geloziei și snobismului, trebuie să existe o dorință liniară, poetică și spontană. Pentru a despărți definitiv pe Proust cel bun de cel rău, pe Proust cel solitar și poet de Proust cel gregar și romancier, ar trebui să dovedim că există o dorință fără mediator.

Această demonstrație, ni se va spune, e dinainte făcută. Auzim vorbindu-se mult despre o dorință proustiană ce nu are nimic comun cu dorința despre care vorbeam adineaori. Această dorință nu amenință cu nimic autonomia individului ; se lipsește aproape complet de obiect și cu atît mai mult de mediator. Descrierile ce ni le oferă despre el nu sînt originale ; ele sînt împrumutate de la anumiți teoreticieni ai simbolismului.

Orgolioasa subiectivitate simbolistă plimbă asupra lumii o privire distrată. Nu descoperă aici niciodată ceva la fel de prețios ca ea însăși. Se preferă deci lumii pe care o evită. Dar n-o evită niciodată atît de repede încît să nu fi zărit vreun obiect. Acest obiect pătrunde în conștiință ca firicelul de nisip în cochilia stridie. O perlă de imaginație se va rotunji în jurul acestui minim de real. Din Eu și numai din Eu imaginația își trage forța. Pentru Eu clădește splendidele sale palate. Și Eul se zbenguie acolo într-o fericire fără nume pînă în ziua cînd perfida Vrăjitoare Realitate atinge ușor firavele construcții ale visului și le transformă în pulbere.

Această descriere este un adevăr proustian? Mai multe texte par s-o confirme în mod evident. Proust afirmă că totul există în subiect și că nimic nu se află în obiect. Ne vorbește despre „poarta de aur a imaginației" și despre „poarta josnică a experienței" ca și cum ar fi vorba acolo de date subiective absolute, independente de orice dialectică între *Eu* și *Altul*. Tradiția do-

rinței „simboliste" se sprijină deci pe temeinice argumente.

Din fericire ne rămîne romanul însuși. Nimeni nu se gîndește să-l întrebe. Criticii își transmit pios dogma subiectivistă fără s-o pună la încercare. E adevărat că au chiar cauțiunea romancierului. Această cauțiune pe care nu dau doi bani cînd este vorba de „legi psihologice" li se pare aici demnă de încredere. Se respectă părerile lui Proust în măsura în care ele se pot „alipi" la unul din individualismele moderne: romantism, simbolism, nietzscheism, valérysm, etc... Noi am adoptat un criteriu opus. Credem că geniul *romanesc* se cucerește cu multă trudă în dauna acelor atitudini pe care le vom denumi în bloc drept *romantice*, căci ele ni se par toate destinate să mențină iluzia dorinței spontane și a unei subiectivități cvasidivine în autonomia ei. Romancierul nu-l depășește decît încet, anevoios, pe romanticul ce a fost mai întîi și care refuză să moară. Depășirea se împlinește în opera romanescă și numai în această operă. Așadar totdeauna este posibil ca vocabularul abstract al romancierului și chiar „ideile" sale să nu-l oglindească exact.

L-am văzut înainte pe Stendhal semănînd în romanele sale cuvintele cheie ce pun în acțiune resorturi: vanitate, copie, imitație... Totuși, unele din aceste chei nu se află în broasca potrivită; trebuiesc operate cîteva substituiri. În cazul lui Proust, — care împrumută vocabularul său teoretic din mediile literare ale epocii sale, poate fiindcă nu le frecventa, — erorile sînt de asemenea posibile.

Încă o dată, trebuie să confruntăm teoria și practica romanescă. Am constatat că vanitatea — triunghiulară — îngăduie să pătrundem profund în substanța romanului *Roșu și Negru*. Vom vedea că, la Proust, dorința „simbolistă" — liniară — nu face decît să „alunece" asupra aceleiași substanțe. Pentru ca demonstrația să fie convingătoare ea trebuie să se refere la o dorință cît mai diferită cu putință de acele dorințe mondene sau

pătimașe despre care am constatat anterior că erau triunghiulare. Care sînt dorințele proustiene ce par să ofere cele mai bune garanții de spontaneitate? Sînt, ni se va răspunde fără îndoială, dorințele copilului și dorințele artistului. Deci să alegem o dorință care să fie în același timp dorință artistică și dorință copilărească.

Naratorul încearcă o dorință intensă văzînd-o jucînd pe Berma. Beneficiile spirituale pe care socotește să le aibă din spectacol sînt de un ordin cu adevărat solemn. Imaginația și-a îndeplinit rolul. Obiectul e transfigurat. Dar unde se află deci acest obiect? Care este firul de nisip ce a violat solitudinea stridiei-conștiință? Nu-i Berma, căci naratorul n-a văzut-o niciodată. Nu-i amintirea reprezentațiilor trecute; copilul nu are nici o experiență despre arta dramatică; despre realitatea fizică a teatrului își face chiar o idee fantastică. Nu vom găsi obiectul, căci nu există.

Simboliștii ar fi fost mai timizi? Ar trebui să tăgăduim complet rolul obiectului și să proclamăm autonomia desăvîrșită a dorinței? O asemenea concluzie ar place criticilor solipsiști. Din nefericire naratorul n-a inventat-o pe Berma. Actrița este foarte reală; există în altă parte decît în Eul care o dorește. Nu se poate trece cu vederea un punct de contact cu lumea exterioară. Dar nu un obiect; o altă conștiință este aceea care asigură acest contact. Un al treilea arată naratorului obiectul pe care-l va dori pătimaș. Marcel știe că Bergotte o admiră pe marea actriță. Bergotte se bucură, în fața lui, de un uriaș prestigiu. Cel mai neînsemnat cuvînt al maestrului cîștigă în ochii lui o forță de lege. Cei din clanul Swann sînt preoții unei religii al cărui dumnezeu e Bergotte. Îl primesc pe Bergotte la ei și prin intermediul lor Cuvîntul e revelat naratorului.

Vedem repetîndu-se în romanul proustian procesul straniu descris de romancierii anteriori. Asistăm la căsătoria spirituală fără de care fecioara Imaginație n-ar fi dat naștere unor himere. Ca la Cervantes, sugestia orală este dublată de o sugestie scrisă. Gilberte Swann

îl îndeamnă pe Marcel să citească un studiu de Bergotte despre *Fedra* lui Racine, unul din cele mai de seamă roluri interpretate de Berma : „...noblețe plastică, straie de penitență creștină, paloare jansenistă, prințesă de Trézène și de Clèves..." ; aceste cuvinte misterioase, poetice și de neînțeles acționează puternic asupra minții lui Marcel.

Textul imprimat are o virtute de sugestie magică despre care romancierul nu obosește să ne dea exemple. Cînd mama lui îl trimite pe Champs-Elysées, aceste plimbări i se par mai întîi naratorului foarte plicticoase. Nici un mediator nu i-a *indicat* Champs-Elysées : „Dacă măcar Bergotte le-ar fi descris într-una din cărțile sale, firește aș fi dorit să le cunosc, ca toate lucrurile despre care începuse să-mi creeze un «dublu» în imaginația mea". La sfîrșitul romanului, citirea *Jurnalului* fraților Goncourt transfigurează retrospectiv salonul Verdurin pe care naratorul nu-l apreciase niciodată, deoarece nici un articol nu-l descrisese pînă atunci :

> „Fusesem incapabil să văd altceva decît ceea ce-mi stîrnise dorința printr-o anume lectură... De cîte ori — știam prea bine chiar dacă nu m-ar fi învățat această pagină din Goncourt — mi-ar fi fost cu neputință să acord atenție unor lucruri sau oameni care pe urmă, — o dată ce imaginea lor îmi fusese prezentată în solitudine de un artist — aș fi făcut zeci de kilometri și mi-aș fi riscat viața să le regăsesc."

De asemenea, trebuie să punem pe seama sugestiei literare atenția ce-o acordă acelor afișe de teatru pe care naratorul le citește cu nesaț în timpul plimbărilor sale pe Champs-Elysées. Formele cele mai nobile ale sugestiei nu sînt separate de cele mai josnice. Între Don Quijote și micul burghez, victimă a publicității, distanța nu-i atît de mare cum ar vrea romantismul să ne facă să credem.

Atitudinea naratorului față de mediatorul său Bergotte amintește pe aceea a lui Don Quijote față de Amadís.

„...despre aproape toate problemele nu știm ce părere avea. Nu mă îndoiam că era complet deosebită de ale mele, pentru că provenea dintr-o lume necunoscută spre care eu căutam să mă înalț; încredințat că orice gînd al meu ar fi părut pură inepție acestei minți desăvîrșite, făcusem atît de mult «tabula rasa» cu toate, încît atunci cînd din întîmplare găseam în vreuna din cărțile lui ceva care-mi trecuse și mie prin minte, mă făleam de parcă mi-ar fi dăruit-o bunăvoința unui zeu, declarînd-o legitimă și frumoasă. Chiar mai tîrziu, cînd am început să scriu o carte, unele fraze care nu-mi plăceau îndeajuns pentru a mă hotărî să le continui, le găseam aidoma la Bergotte. Dar numai atunci cînd le citeam în opera lui puteam să **mă bucur...**"

Don Quijote se face cavaler rătăcitor pentru a-l imita pe Amadís, iar Marcel — ne dăm seama — vrea să devină scriitor pentru a-l imita pe Bergotte. Imitarea eroului contemporan e mai umilă, mai copleșitoare și paralizează ca o teroare religioasă. Puterea *Altuia* asupra Eului e mai mare ca niciodată și o să vedem că nu-i limitată la un mediator unic ca la eroii anteriori.

Pînă la urmă naratorul se duce la un spectacol cu Berma. Întorcîndu-se acasă, îl cunoaște pe domnul de Norpois invitat în seara aceea să cineze la el. Grăbit să-și spună impresiile de la teatru, Marcel mărturisește cu naivitate că nu i-a plăcut. Tatăl său e foarte încurcat, iar domnul de Norpois se crede obligat să aducă omagii marii actrițe prin cîteva clișee pompoase. Urmările acestui schimb banal de cuvinte sînt tipice, esențial proustiene. Vorbele bătrînului diplomat umplu vidul săpat de spectacol în mintea și sensibilitatea lui Marcel. Încrederea în Berma renaște. A doua zi, o mediocră dare de seamă dintr-un ziar monden desăvîrșește opera

domnului de Norpois. Ca la romancierii anteriori, sugestia orală și sugestia literară își împrumută un sprijin mutual. Totuși, Marcel nu se mai îndoiește nici de frumusețea spectacolului, nici de intensitatea propriei sale plăceri. Nu numai că *Altul* și numai *Altul* poate să stîrnească dorința, dar mărturia lui depășește cu ușurință experiența trăită cînd aceasta o tăgăduiește pe aceea.

Putem alege alte exemple, rezultatul va fi totdeauna același. Dorința proustiană înseamnă de fiecare dată triumful sugestiei asupra impresiei. La obîrșie, adică la însăși sursa subiectivității, găsim mereu pe un *Altul*, instalat victorios. Originea „transfigurării" se află în noi, dar apa vie nu țîșnește decît atunci cînd mediatorul a izbit stînca cu bagheta sa magică. Niciodată naratorul n-are doar dorința să cînte, să citească o carte, să contemple o operă de artă ; totdeauna plăcerea ce o citește pe chipul jucătorilor, o discuție, prima lectură stîrnește activitatea imaginației și provoacă dorința :

> „...ceea ce se frămîntă mai întîi în mine, punînd neîncetat în mișcare ceea ce cîrmuia restul, era credința în bogăția filozofică, în frumusețea cărții pe care o citeam, și dorința de a o înțelege, oricare ar fi fost. Căci chiar dacă aș fi cumpărat-o de la Combray... însemna că recunoscusem că-mi fusese citată ca o lucrare remarcabilă de profesorul sau prietenul care mi se părea atunci că deține taina adevărului și a frumuseții pe jumătate presimțite, pe jumătate de neînțeles, a cărei cunoaștere era țelul vag, dar permanent al minții mele."

Grădina lăuntrică atît de sărbătorită de critici nu-i deci niciodată o grădină solitară. În lumina tuturor acestor dorințe ale copilăriei, de pe atunci „triunghiulare", sensul geloziei și al snobismului devine mai evi-

dent ca oricînd. Dorința *proustiană* este totdeauna o dorință împrumutată. Nu există nimic *În căutarea timpului pierdut*, ce corespunde teoriei simboliste și solipsiste pe care am rezumat-o adineauri. Mi se va obiecta că această teorie îi aparține lui Marcel Proust însuși. Se prea poate, dar Marcel Proust, și el, se poate înșela. Teoria e falsă și o respingem.

Excepțiile de la regula dorinței nu sînt niciodată decît aparente. Nu există mediator în cazul clopotnițelor din Martinville, dar nu o dorință de posesie trezește clopotnițele, ci o dorință de expresie. Emoția estetică nu-i dorință, ci absența oricărei dorințe, reîntoarcerea la calm și bucurie. Ca la „pasiunea" stendhaliană, aceste clipe privilegiate sînt dinainte în afara lumii romanești. Ele pregătesc *Timpul regăsit* ce anunță, într-un fel, *bunavestire*.

Dorința este unică : nu există soluție de continuitate între copil și snob, între *Combray* și *Sodoma* și *Gomora*. Ne întrebăm, adesea, și nu fără neliniște, despre vîrsta naratorului, căci copilăria la Proust nu există. Copilăria autonomă, nepăsătoare față de lumea adulților, este un mit pentru cei maturi. Arta romantică de a-ți reconstitui o copilărie nu-i mai serioasă decît arta de-a fi bunic. Acei care se fălesc cu „spontaneitatea" copilăriei vor în primul rînd să se deosebească de *Alții*, adulții, semenii lor, și nimic nu-i mai puțin copilăresc ca aceasta. Copilul adevărat nu dorește mai spontan decît snobul ; snobul nu dorește mai puțin intens decît copilul. Trebuie să-i trimitem pe acei care văd o prăpastie între snob și copil la episodul cu Berma... Oare asupra snobului sau a copilului lucrările unui Bergotte sau cuvintele lui Norpois trezesc întotdeauna o emoție străină operei de artă ce îi servește drept pretext ? Geniul proustian înlătură frontierele care ni se par gravate în natura omenească. Sîntem liberi să le restabilim : putem să desemnăm o linie arbitrară în universul

romanesc ; putem să binecuvîntăm Combray şi să blestemăm foburgul Saint-Germain. Putem să citim pe Proust cum „citim" lumea din jurul nostru, descoperind totdeauna copilul în noi înşine şi snobul în altul. Dar nu vom vedea niciodată unindu-se din nou clanul Swann şi clanul Guermantes. Vom rămîne totdeauna străini faţă de adevărul esenţial din *Căutarea timpului pierdut.*

Dorinţa la copil este triunghiulară ca şi la snob. Ceea ce nu vrea să spună că orice deosebire e cu neputinţă între fericirea unuia şi suferinţele celuilalt. Dar această deosebire adevărată nu-şi mai are obîrşia în excomunicarea snobului. Ea nu se referă la *esenţa* dorinţei, ci la distanţa dintre mediator şi subiectul care doreşte. Mediatorii copilăriei proustiene sînt părinţii şi marele scriitor Bergotte, adică fiinţe pe care Marcel le admiră şi le imită făţiş fără să se teamă din partea lor de vreo duşmănie. Medierea copilărească constituie aşadar un nou tip de mediere externă.

Copilul se bucură, în universul său, de fericire şi linişte. Dar acest univers este de pe acum ameninţat. Cînd mama refuză să-l sărute pe fiul său, ea joacă de pe atunci un rol dublu, specific medierii interne, de instigator al dorinţei şi de strajă de neînduplecat. Divinitatea familială îşi schimbă brutal înfăţişarea. Neliniştile nocturne din Combray prefigurează neliniştile snobului şi ale amantului.

Proust nu-i singurul care sezisează această apropiere, pentru noi paradoxală, între snob şi copil. Alături de acest „bovarism triumfător" care-i snobismul, Jules de Gaultier descoperă un „bovarism pueril" şi descrie cele două bovarisme într-un mod foarte asemănător. Snobismul este „totalitatea mijloacelor folosite de o fiinţă pentru a se împotrivi apariţiei în cîmpul conştiinţei sale, a fiinţei sale adevărate, pentru a face să existe neîncetat acolo un personaj mai frumos în care se recunoaşte." Cît despre copil „închipuindu-se altul decît este, îşi atribuie calităţile şi aptitudinile modelului care l-a

fascinat". Bovarismul pueril reproduce întocmai mecanismul dorinței proustiene, așa cum ni-l dezvăluie episodul cu Berma.

> „...copilăria este starea naturală sau facultatea *de a se inchipui altul* în modul cel mai evident... copilul mărturisește o extraordinară sensibilitate față de pornirile venite din afară, dar, în același timp, și o aviditate surprinzătoare cu privire la toate cunoștințele cîștigate de cultura umană și închise în noțiunile care le fac transmisibile. Făcînd apel la propriile amintiri, fiecare își poate reprezenta cît de sărăcăcioasă este la această vîrstă forța minții asupra spiritului realității și, dimpotrivă, cît de puternică-i forța de deformare a minții în ce privește realitatea... aviditatea copilului are... drept contrapondere o credință fără rezerve în lucrul învățat. Noțiunii tipărite îi atribuie certitudini mai depline decît lucrului văzut. Chiar mult timp, noțiunea, prin caracterul său de universalitate, depășește în autoritate experiențele sale individuale."

S-ar crede că citim aici comentariul textelor proustiene pe care tocmai le-am adunat. Dar Gaultier scria înaintea lui Proust și credea că vorbește de Flaubert. Sigur de intuiția sa fundamentală și convins că se află în miezul inspirației flaubertiene, Gaultier argumentează degajat pornind din acest „miez", aplicînd această idee la domenii pe care Flaubert nu le sezisase și trăgînd concluzii ce poate ar fi fost tăgăduite de romancier. La Flaubert — e o realitate — sugestia joacă un rol mai limitat, așa cum n-ar fi vrut Gaultier; sugestia nu ajunge niciodată pînă acolo încît să triumfe față de o experiență pe care ar contrazice-o formal; ea se mulțumește să intensifice o experiență insuficientă pentru a-i falsifica sensul, sau, cel mult, să umple vidul provocat de lipsa de experiență. Părerile cele mai sugestive ale *Bovarismului* sînt deci uneori cele mai discuta-

bile din punct de vedere strict flaubertin. Dar Gaultier nu cade aici, pentru aceasta, în imaginarul pur. N-are decît să se lase în voia inspirației sale „bovarice", n-are decît să „împingă" pînă la ultimele consecințe principiile pe care le-a desprins din operele lui Flaubert pentru a schița marile „legi" ale psihologiei proustiene. Ar fi fost așa dacă operele celor doi romancieri nu și-ar fi înfipt rădăcinile în același substrat psihologic și metafizic ?

◇

Douăzeci și patru de ore după spectacol, Marcel e convins că Berma i-a oferit toată plăcerea estetică pe care o aștepta de la ea. Conflictul neliniștitor dintre experiența personală și mărturia altuia este soluționat în favoarea *Altuia*. Dar a alege un *Altul*, în aceste domenii, nu-i decît un mod deosebit de a te alege pe tine însuți. Înseamnă a alege din nou pe bătrînul eu însumi căruia nici competența, nici gustul nu-i vor fi puse în discuție datorită domnului de Norpois și ziaristului de la *Figaro*. Înseamnă a crede în tine însuți datorită *Altuia*. Operația n-ar fi fost posibilă fără *uitarea* aproape instantanee a impresiei autentice. Asemenea uitare interesată dăinuie pînă în *Timpul regăsit*, veritabil aflux de *amintire însuflețită*, veritabilă reînviere a adevărului datorită căruia va deveni posibilă scrierea episodului cu Berma.

Înaintea acestei descoperiri a Timpului, episodul cu Berma s-ar fi limitat, dacă Proust l-ar fi redactat potrivit părerii domnului de Norpois și ziaristului de la *Figaro*. Marcel Proust ne-ar fi oferit această părere ca fiind în mod autentic a sa, iar noi am fi fost extaziați în fața precocității tînărului artist și a fineții judecății sale. *Jean Santeuil* abundă în scene de asemenea gen. Eroul acestui prim roman ne apare totdeauna într-o lumină romantică și avantajoasă. *Jean Santeuil* este o lucrare fără duh. *Jean Santeuil* precede experiența din *Timpul regăsit* și tocmai din *Timpul regăsit* țîșnește geniul romanesc. Proust n-a încetat să afirme că revoluția

estetică din *Timpul regăsit* era în primul rînd o revoluție spirituală și orală; acum, observăm că Proust avea dreptate. A regăsi timpul înseamnă a regăsi impresia autentică sub părerea altuia care o ascunde; înseamnă deci să descoperi această părere a altuia ca o părere străină; înseamnă să înțelegi că procesul de mediere ne aduce o impresie foarte vie de autonomie și spontaneitate, tocmai în momentul cînd încetăm să fim liberi și spontani. A regăsi timpul înseamnă să accepți un adevăr de care fug cei mai mulți dintre oameni în timpul existenței lor; înseamnă să recunoști că am copiat totdeauna pe *Alții* ca să părem originali în ochii lor ca și în propriii noștri ochi. A regăsi timpul înseamnă să ne suprimăm puțin din mîndrie.

Geniul romanesc începe o dată cu prăbușirea minciunilor egotiste. Bergotte, Norpois, articolul din *Figaro*, iată ce ne-ar fi oferit romancierul mediocru ca aparținîndu-i, iată ce ne prezintă romancierul genial ca aparținînd *Altuia*, și iată ce alcătuiește *intimitatea* adevărată a conștiinței.

Toate acestea sînt foarte banale, foarte comune, în seamnă adevărul tuturor oamenilor. Firește, dar nu-i niciodată *adevărul nostru*. Mîndria romantică denunță bucuros prezența mediatorului la *Alții* ca să întemeieze autonomia ei pe ruinele pretențiilor rivale. Geniul romanesc e prezent cînd adevărul *Altora* devine adevărul eroului, adică adevărul romancierului însuși. După ce a aruncat blestemul asupra *Altora*, Oedip-romancierul observă că este el însuși vinovat. Dar niciodată mîndria nu ajunge pînă la propriul mediator și experiența din *Timpul regăsit* este o moarte a mîndriei, adică o zămislire întru umilință care este de asemenea o zămislire întru adevăr. Cînd Dostoievski sărbătorește *forța îngrozitoare a umilinței*, ne vorbește despre creația romanescă.

Teoria „simbolistă" a dorinței este deci la fel de antiromanescă precum „cristalizarea" stendhaliană sub

forma sa originală. Asemenea teorii ne descriu o dorinţă fără mediator. Ele tălmăcesc punctul de vedere al subiectului supus dorinţei, hotărît să uite rolul pe care îl joacă un *Altul* în viziunea sa despre lume.

Dacă Proust a recurs la vocabularul simbolist, a făcut-o pentru că omisiunea mediatorului nu-i venea în minte îndată ce nu mai era vorba de o descriere romanescă concretă. Nu vede ce suprimă teoria, ci ceea ce exprimă : vanitatea dorinţei, lipsa de însemnătate a obiectului, transfigurarea subiectivă — şi acea decepţie pe care o denumim plăcere... Totul este adevărat în această descriere. Nu-i mincinoasă decît în măsura în care pretindem că-i completă. Proust nu scrie mii de pagini pentru a o completa. Criticii nu scriu nimic. Ei izolează cîteva fraze destul de banale din uriaşa *Căutare a timpului pierdut* şi spun : „Iată dorinţa proustiană". Asemenea fraze li se par valoroase pentru că măgulesc, fără voie, iluzia însăşi care triumfă în roman, această iluzie de autonomie de care omul modern este cu atît mai legat cu cît devine mai mincinoasă. Criticii sfîşie tunica fără cusătură pe care romancierul s-a înverşunat s-o ţească. Ei coboară din nou la nivelul experienţei obişnuite. Mutilează opera de artă aşa cum Proust a mutilat mai întîi propria sa operă uitîndu-i pe Bergotte şi Norpois în episodul cu Berma. Criticii simbolişti rămîn aşadar în zona de „dincoace" a *Timpului regăsit*. Ei fac să retrogradeze opera romanescă spre opera romantică.

Romantici şi simbolişti vor o dorinţă care să transfigureze, dar o vor perfect spontană. Nu vor să audă vorbindu-se de un *Altul*. Ei ocolesc aspectul obscur al dorinţei, pretinzînd că-i străină frumosului lor vis romantic şi tăgăduind că i-ar fi ispăşirea. Romancierul ne arată, după vis, sinistrul cortegiu al medierii interne : „Invidia, gelozia şi ura neputincioasă". Formula lui Stendhal rămîne pregnantă de adevăr atunci cînd o aplicăm la universul proustian. Îndată ce ieşim din copilărie, orice transfigurare coincide cu o suferinţă ascuţită. Suprapunerea *visului* şi a *rivalităţii* este atît de desăvîr-

șită încît adevărul romanesc se descompune — ca laptele ce se alterează — atunci cînd disociem elementele dorinței proustiene. Nu mai rămîn decît două sărmane minciuni. Proust „interiorizat" și Proust „psiholog". Și ne întrebăm zadarnic cum cele două abstracțiuni contradictorii au putut da naștere *Căutării timpului pierdut.*

◇

Apropierea mediatorului tinde să facă a coincide — o știm — cele două sfere de *posibile* unde cei doi rivali ocupă fiecare centrul. Ura pe care aceștia o simt unul față de celălalt nu încetează deci să crească. La Proust, nașterea pasiunii se confundă cu nașterea urii. Această „ambivalență" a dorinței este dinainte foarte clară la Gilberte. Cînd naratorul vede adolescenta pentru prima oară, dorința lui se traduce prin grimase îngrozitoare. În afară de cercul familial imediat, nu există totuși loc decît pentru o singură emoție, aceea stîrnită de mediator, cînd refuză neînduplecat intrarea în „regatul superior" a cărui cheie o deține.

Proust mai vorbește de dorință și ură, de iubire și gelozie, dar afirmă neîncetat echivalența tuturor acestor sentimente. Încă din *Jean Santeuil,* dă urii o minunată definiție triunghiulară care este și o definiție a dorinței.

> „Ura... scrie în fiecare zi pentru noi despre viața dușmanilor noștri romanul cel mai fals. Ea le substituie — în locul unei mediocre fericiri omenești străbătută de necazuri banale ce ne-ar stîrni blînde simpatii — o bucurie obraznică care se oferă sîcîitoare mîniei noastre. Ea transfigurează aidoma dorinței și la fel ca ea ne face să ne simțim însetați de sînge omenesc. Pe de altă parte, cum nu-și poate potoli setea decît distrugînd această bucurie, ea o presupune, o crede, o vede perpetuu distrusă. Asemenea iubirii nu-i pasă de rațiune și trăiește cu ochii ațintiți asupra unei speranțe de neînvins".

În *Despre Iubire,* Stendhal observa de pe atunci că există o cristalizare a urii. Un pas în plus şi cele două „cristalizări" nu fac decît una. Proust ne arată neîncetat ura în dorinţă, dorinţa în ură. Dar rămîne fidel limbajului tradiţional ; el nu înlătură niciodată conjuncţiile „ca" şi „la fel ca" presărate şi în citatul anterior. El nu va atinge stadiul suprem al medierii interne. Această ultimă etapă era rezervată unui alt romancier, rusului Dostoievski care cronologic îl precede pe Proust, dar îi succede în istoria dorinţei triunghiulare.

În afară de cîteva rare personaje care scapă pe deplin dorinţei *Altuia,* nu există la Dostoievski, iubire fără gelozie, prietenie fără invidie, atracţie fără repulsie. Se insultă, se scuipă-n obraz şi peste cîteva clipe, se aruncă la picioarele duşmanului, îi îmbrăţişează genunchii. Această fascinaţie plină de ură nu se deosebeşte, în principiu, de snobismul proustian şi de vanitatea stendhaliană. Dorinţa „copiată" după altă dorinţă are drept consecinţe de neînlăturat : „invidia, gelozia şi ura neputincioasă". Pe măsură ce mediatorul se apropie şi trecem de la Stendhal la Proust şi de la Proust la Dostoievski, roadele dorinţei triunghiulare devin mai amare.

La Dostoievski ura prea intensă, sfîrşeşte prin „a izbucni", dezvăluindu-şi dubla natură, sau mai degrabă dublul rol de model şi obstacol jucat de mediator. Asemenea ură ce adoră, asemenea veneraţie care tîrăşte în noroi şi chiar în sînge, este forma paroxistică a conflictului generat de medierea internă. Eroul dostoievskian dezvăluie în fiecare clipă, prin gesturi şi cuvinte, un adevăr ce rămîne secretul conştiinţei la romancierii anteriori. Sentimentele „contradictorii" sînt atît de violente încît eroul nu mai este capabil să le stăpînească.

Cititorul occidental se simte uneori puţin pierdut în universul dostoievskian. Forţa dizolvantă a medierii interne se exercită aici chiar în miezul nucleului familial. Ea afectează o dimensiune de existenţă care rămîne

aproape inviolabilă la romancierii francezi. Cei trei mari romancieri ai medierii interne au fiecare domeniul lui privilegiat. La Stendhal, viața publică și politică este mînată de dorința de împrumut. La Proust, răul se extinde la viața privată, cu excepția cel mai adesea, a cercului familial. La Dostoievski, acest cerc intim este el însuși contaminat. Chiar în medierea internă putem opune deci medierea exogamică [1] a lui Stendhal și Proust medierii endogamice [2] a lui Dostoievski.

De altminteri, această diviziune nu este riguroasă. Stendhal uzurpă domeniul proustian atunci cînd zugrăvește formele extreme ale iubirii „cerebrale" și chiar domeniul dostoievskian atunci cînd ne arată ura feciorului față de tată. La fel, relațiile lui Marcel cu părinții sînt adesea „pre-dostoievskiene". Romancierii se aventurează frecvent în afara domeniului lor propriu, dar, cu cît se depărtează mai mult, cu atît sînt mai grăbiți, schematici, nesiguri.

Această împărțire aproximativă a domeniului existențial între romancieri, definește o invadare a centrilor vitali ai individului de către dorința triunghiulară, o profanare ce cîștigă încetul cu încetul zonele cele mai intime ale ființei. Această dorință e un rău ce roade atacînd mai întîi periferia și se propagă spre centru; este o *alienare* mereu mai totală pe măsură ce distanța scade între model și discipol. Depărtarea e minimă în medierea familială de la tată la fecior, de la frate la frate, de la soț la soție sau de la mamă la fiu, ca la François Mauriac, și, firește, la Dostoievski.

În termeni de mediere, universul dostoievskian se află „dincoace" sau, dacă preferați „dincolo" de Proust, după cum e „dincoace" sau „dincolo" de Stendhal. Acest univers dostoievskian se deosebește de prece-

[1] *Exogamic* (termen de sociologie): obicei potrivit căruia căsătoriile se fac între membrii clanurilor diferite (n. tr.).

[2] *Endogamic* (termen de sociologie): obligația pentru membrii anumitor triburi de a se căsători în interiorul propriului trib (n. tr.).

dentele la modul în care acestea se deosebesc dinainte unele de altele. Deosebirea nu înseamnă lipsa de relaţii şi contacte. Dacă Dostoievski ar fi atît de „autonom", după cum pretinde uneori, noi n-am putea să pătrundem în opera lui. Am citi-o cum silabisim literele unui limbaj necunoscut.

Nu trebuie să prezentăm „monştrii minunaţi" ai lui Dostoievski ca tot atîţia meteoriţi cu traiectorii neprevăzute. Pe vremea marchizului de Vogüe, se repeta aproape pretutindeni că personajele dostoievskiene erau prea „ruseşti" pentru a fi pe deplin accesibile spiritelor noastre carteziene. Această operă „misterioasă" scăpa prin definiţie criteriilor noastre de occidentali raţionalişti. Astăzi, nu mai domină rusul în Dostoievski, ci apostolul libertăţii, novatorul de geniu, iconoclastul care a sfărîmat vechile cadre ale artei romaneşti. Opunem neîncetat omului dostoievskian şi existenţei lui libere, analizele simpliste ale propriilor noştri romancieri, demodaţi, psihologi şi burghezi. Asemenea cult fanatic, la fel ca neîncrederea de odinioară, ne împiedică să vedem în Dostoievski realizarea romanului modern şi etapa sa supremă.

Esoterismul foarte relativ al lui Dostoievski nu face din el nici superiorul, nici inferiorul propriilor noştri romancieri. Nu scriitorul, ci lectorul provoacă aici obscuritatea. Şovăirile noastre nu l-ar mira pe Dostoievski, convins că era *dinainte* rus faţă de formele de experienţă occidentală. Rusia a trecut fără tranziţie de la structurile tradiţionale şi feudale la societatea cea mai *modernă*. Ea n-a cunoscut inter-regnul burghez. Stendhal şi Proust sînt romancierii acestui inter-regn. Ei ocupă regiunile superioare ale medierii interne. Dostoievski ocupă regiunile cele mai de jos.

Adolescentul ilustrează foarte bine trăsăturile proprii dorinţei dostoievskiene. Relaţiile dintre Dolgoruki şi Verşilov nu pot fi interpretate decît în termeni de mediere. Fiul şi tatăl iubesc aceeaşi femeie. Pasiunea lui Dolgoruki pentru soţia generalului Akhmakov este

copiată după pasiunea paternă. Această mediere de la tată la fiu nu-i medierea *externă* a copilăriei proustiene, aceea pe care o defineam cu privire la Combray, ci medierea *internă*, care face din mediator un rival detestat. Nenorocitul bastard este în același timp aidoma unui tată care nu-și îndeplinește datoriile și victima fascinată a acestei ființe care l-a izgonit în mod inexplicabil. Pentru a-l înțelege pe Dolgoruki, nu trebuie deci să-l comparăm cu părinții și copiii din romanele anterioare, ci mai curînd cu snobul proustian obsedat de ființa care *refuză să-l primească*. De altfel, această comparație nu-i pe deplin exactă, căci depărtarea dintre tată și fiu este mai mică decît distanța dintre cei doi snobi. Experiența lui Dolgoruki este deci și mai dureroasă decît cea a snobului sau gelosului proustian.

◇

Pe măsură ce mediatorul se apropie rolul său crește, iar acela al obiectului scade. Dostoievski printr-o intuiție genială „instalează" mediatorul în fața scenei și respinge obiectul în planul secundar. În sfîrșit, compoziția romanescă oglindește ierarhia adevărată a dorinței. La Stendhal și Proust totul s-ar mai fi orînduit, ca în *Adolescentul*, în jurul eroului principal, sau a soției generalului Akhmakov. Dostoievski își centrează opera asupra mediatorului Verșilov. De altminteri, *Adolescentul* nu este, — din punctul de vedere a ceea ce ne interesează — cea mai îndrăzneață dintre operele dostoievskiene. E un compromis între mai multe soluții. Deplasarea centrului de gravitate romanesc este ilustrat în modul cel mai fericit, și mai spectacular în *Eternul soț*. Velcianinov, bogat celibatar, este un Don Juan vîrstnic pe care oboseala și plictiseala încep să pună stăpînire. De cîteva zile este obsedat de aparițiile trecătoare ale unui bărbat, în același timp misterios și familiar, neliniștitor și hîtru. Identitatea personajului e curînd descoperită. E vorba de un oarecare Pavel Pavlovici Trusotski, a cărui soție, o veche amantă a lui Velcianinov, tocmai murise. Pavel Pavlovici își părăsise provincia

unde locuia pentru a întîlni la Petersburg, pe amanții defunctei. Unul din aceștia moare la rîndul său și Pavel Pavlovici, în mare doliu, urmează cortegiul funebru. Rămîne Velcianinov pe care îl copleșește cu atențiile cele mai grotești și-l istovește cu stăruințele lui. Soțul înșelat spune despre trecut lucrurile cele mai stranii. Îl vizitează pe rivalul său la miezul nopții, bea în sănătatea lui, îl sărută pe gură, îl chinuie savant cu ajutorul unei sărmane fetițe despre care nu va ști niciodată ce tată a avut...

Femeia a murit, dar amantul rămîne. Nu mai este „obiect", dar mediatorul-Velcianinov exercită la fel o atracție de neînvins. Acest mediator este un narator căci se află în centrul acțiunii, dar de-abia dacă participă la ea. El descrie evenimentele cu atît mai multă grijă cu cît nu reușește totdeauna să le interpreteze și se teme să neglijeze vreun amănunt însemnat.

Pavel Pavlovici pune la cale un al doilea mariaj. Încă o dată această ființă fascinată se duce la amantul primei sale soții ; îi cere să-l ajute să aleagă un cadou pentru noua aleasă ; îl roagă să-l însoțească la aceasta ; Velcianinov rezistă, dar Pavel Pavlovici stăruie, îl imploră și pînă la urmă obține cîștig de cauză.

Cei doi „prieteni" sînt foarte bine primiți de tînăra fată. Velcianinov vorbește frumos, cîntă la pian. Istețimea lui mondenă face minuni ; toată familia e curtenitoare cu el, inclusiv tînăra pe care Pavel Pavlovici o consideră de pe acum ca logodnica lui. Pretendentul ridicol face eforturi zadarnice pentru a fi seducător. Nimeni nu-l ia în serios. El contemplă acest nou dezastru, tremurînd de neliniște și dorință... Cîțiva ani mai tîrziu, Velcianinov îl întîlnește din nou pe Pavel Pavlovici într-o gară. Eternul soț nu-i singur, o femeie fermecătoare, soția sa, îl însoțește, împreună cu un tînăr și ferchez militar.

Eternul soț dezvăluie esența medierii interne sub o formă cît mai simplă, cît mai pură cu putință. Nici o digresiune nu abate atenția sau îndepărta pe cititor. Pentru că textul e prea clar pare tainic. El proiec-

tează asupra triunghiului romanesc o lumină ce ne orbește.

În fața lui Pavel Pavlovici nu mai putem pune la îndoială, prioritatea *Altuia* căruia Stendhal cel dintîi i-a făurit principiul. Eroul caută mereu să se convingă de faptul că raportul său cu obiectul dorit este independent de rival. Aici vedem limpede că eroul ne înșală. Mediatorul este imuabil, iar eroul se învîrte în preajma lui ca o planetă în jurul soarelui. Comportarea lui Pavel Pavlovici ni se pare ciudată, dar ea este pe deplin conformă cu logica dorinței triunghiulare. Pavel Pavlovici nu poate dori decît prin intermediul lui Velcianinov, *în* Velcianinov cum ar spune misticii. Deci îl ia cu el pe Velcianinov la femeia pe care a ales-o pentru ca Velcianinov s-o dorească și să-i servească drept chezaș pentru valoarea sa erotică.

Unii critici ar vedea bucuroși în Pavel Pavlovici un „deviat sexual latent". Dar devierea, latentă sau nu, nu face inteligibilă structura dorinței. Ea îndepărtează pe Pavel Pavlovici de omul așa zis normal. Nu ne oferă nimic de văzut, nici de înțeles raportînd dorința triunghiulară la o deviere în mod necesar opacă pentru un heterosexual. Rezultatele ar fi mult mai interesante dacă am răsturna înțelesul explicației. Trebuie să încercăm *să înțelegem* unele forme de deviere sexuală plecînd de la dorința triunghiulară. Bunăoară, anomalia sexuală proustiană se poate defini ca o alunecare spre mediatorul unei valori erotice ce rămîne încă legată de obiect, în ce privește donjuanismul „normal". Asemenea „alunecare" nu-i *a priori* cu neputință, e chiar demnă de crezut în stadiile acute ale medierii interne ce caracterizează o preponderență mai marcantă a mediatorului și a dispariției treptate a obiectului. Unele pasaje din *Eternul soț* dezvăluie limpede un început de deviere erotică înspre rivalul fascinant.

Romanele se explică unele prin altele și chiar de la romane ar trebui critica să-și împrumute metodele, conceptele și însuși sensul străduinței sale... Aici tre-

buie să ne întoarcem la Proust din *Prizoniera* care-i destul de aproape de Pavel Pavlovici pentru a ne face să înțelegem ce dorește acest erou :

> „Ni s-ar întîmpla, dacă am ști să ne analizăm bine dorințele, să observăm că femeile ne plac adesea din pricina bărbaților de la care le disputăm, deși am suferi pînă la moarte dacă ar trebui să luptăm cu ei pentru ele ; odată suprimată această contrapondere, farmecul feminin dispare. Avem o pildă la acel bărbat care simțind că interesul său pentru femeia pe care o iubește a început să slăbească, aplică spontan învățămintele pe care le-a tras și pentru a fi sigur că va continua s-o iubească pe femeie, o aruncă într-un mediu periculos unde trebuie s-o ocrotească în fiecare zi".

Sub tonul nestingherit străbate neliniștea proustiană fundamentală care este și neliniștea lui Pavel Pavlovici. Eroul dostoievskian își aplică și el „spontan", dacă nu chiar cu seninătate, învățămintele pe care în realitate nu le-a „tras" el însuși, dar care nu fac decît să-i guverneze mai bine sărmana existență.

Dorința triunghiulară este *una*. Plecăm de la Don Quijote și ajungem la Pavel Pavlovici. Sau plecăm de la *Tristan și Isolda*, cum face Dénis de Rougemont [1] în *Iubirea și Occidentul* și ajungem foarte repede la aceea „psihologie a geloziei care acaparează analizele noastre". Definind această psihologie drept „profanare a mitului" care se întruchipează în poemul lui Tristan, — Rougemont recunoaște, explicit, legătura ce unește formele cele mai „nobile", de la pasiune la gelozia morbidă, așa cum o descrie un Proust și un Dostoievski : „Gelozie

---

[1] DE ROUGEMONT (Dénis) (n. 1906). Scriitor elvețian de limbă franceză, eseist de talent preocupat de problemele civilizației contemporane ; a publicat între altele : *Iubirea și Occidentul* (1939), *A gîndi cu mîinile* (1946), *Jurnalul celor două lumi* (1947), *Aventura occidentală a omului* (1957), *Douăzeci și opt de secole ale Europei* (1961) ș.a. (n. tr.).

dorită, provocată, favorizată fățarnic", observă foarte adevărat Rougemont: „Se întîmplă să dorim ca ființa iubită să fie necredincioasă, pentru ca să putem din nou s-o urmărim și să resimțim iubirea în sine".

În adevăr, cam așa este — sau aproape — dorința lui Pavel Pavlovici. Eternul soț nu se poate lipsi de gelozie. Încrezători în analizele noastre și în mărturia lui Dénis de Rougemont, vedem totuși dincolo de toate formele dorinței triunghiulare una și aceeași cursă infernală în care eroul se afundă încet. Dorința triunghiulară este *una* și sîntem convinși că putem oferi direct o probă strălucită despre această unitate chiar în momentul cînd scepticismul pare cel mai justificat. Iată cele două „extremități" ale dorinței ilustrate una prin Cervantes, cealaltă prin Dostoievski, ce par deosebit de greu să le păstrezi îmbinate în aceeași structură. Se va recunoaște că Pavel Pavlovici este un frate al snobului proustian, sau chiar al vanitosului dostoievskian, dar cine ar recunoaște, în el, un văr chiar îndepărtat al celebrului Don Quijote? Panegiriștii exaltați ai acestui erou vor aprecia desigur drept un sacrilegiu apropierea noastră. Don Quijote, gîndesc ei, nu locuiește decît pe piscuri. Cum oare creatorul acestei ființe sublime să fi presimțit drojdia societății unde se bălăcește Eternul soț?

Trebuie să căutăm răspunsul la această întrebare într-una din acele nuvele în care Cervantes l-a luat în zeflemea pe Don Quijote. Deși sînt toate pe „calapodul" unui model pastoral sau cavaleresc, aceste texte nu-s toate recidive ale genului romantic-romanesc. Una din ele — *Curiosul obraznic* — ilustrează o dorință triunghiulară aidoma aceleia de care-i stăpînit Pavel Pavlovici.

Anselme tocmai s-a însurat cu tînăra și frumoasa Camille. Căsătoria a avut loc prin mijlocirea lui Lothar, prieten foarte iubit al fericitului soț. Cîtva timp după nuntă, Anselme îi face lui Lothar o propunere curioasă. Îl roagă insistent să flîrteze cu Camille, căreia — pretinde — vrea „să-i pună la încercare fidelitatea". Lothar refuză indignat, dar Anselme stăruie din nou, își

forțează prietenul în fel și chip, dezvăluind în tot ceea ce-i spune caracterul obsesiv al dorinței sale. Lothar evită mult timp, apoi se preface că primește pentru a-l potoli pe Anselme. Acesta înlesnește întîlniri între cei doi tineri : pleacă în călătorie, se întoarce pe neașteptate, îl acuză cu amărăciune pe Lothar că nu-și ia rolul în serios. Pe scurt, se poartă într-un chip atît de zănatec încît izbutește pînă la urmă să-i arunce pe Lothar și Camille, unul în brațele altuia. Aflînd că-i înșelat, Anselme — disperat — se sinucide.

Cînd recitim acest text în lumina *Eternului soț* și al *Prizonierei*, nu-l putem aprecia drept artificial și neinteresant. Dostoievski și Proust ne îngăduie să-i pătrundem sensul adevărat. *Curiosul obraznic* este *Eternul soț* al lui Cervantes ; cele două nuvele nu se deosebesc decît prin tehnică și amănuntele intrigii.

Pavel Pavlovici îl atrage pe Velcianinov la logodnica sa. Anselme îi cere lui Lothar să filtreze cu nevasta lui. În cele două cazuri numai prestigiul mediatorului poate să ratifice calitatea optimă a unei alegeri sexuale. Cervantes stăruie îndelung, la începutul povestirii sale, asupra prieteniei care-i leagă pe cei doi protagoniști, asupra stimei ce i-o poartă Anselme lui Lothar, asupra rolului de mijlocitor pe care l-a avut între cele două familii cu prilejul căsătoriei.

E clar că o asemenea prietenie zeloasă e dublată de un simțămînt acut al rivalității. Dar rivalitatea rămîne în umbră. În *Eternul soț*, un alt aspect al sentimentului „triunghiular" rămîne ascuns. Observăm limpede ura soțului înșelat : trebuie să ghicim încetul cu încetul venerația pe care o ascunde această ură ; pentru că Velcianinov se bucură de un prestigiu sexual uriaș, în ochii lui Pavel Pavlovici, acesta îi cere să aleagă bijuteria ce vrea s-o cumpere pentru logodnica lui.

În cele două nuvele, eroul pare să ofere gratuit femeia iubită mediatorului, așa precum un dreptcredincios ar oferi un sacrificiu divinității. Dar dreptcredinciosul dăruiește ofranda pentru ca zeul să se bucure,

iar eroul medierii interne oferă obiectul pentru ca zeul să nu se bucure. „Împinge" femeia iubită spre mediator ca să-l facă s-o dorească iar pe urmă să triumfe asupra rivalului său. Nu *prin* mediatorul său dorește, ci mai curînd *împotriva* lui. Singurul „obiect" pe care îl dorește eroul e acela de care îl va lipsi pe mediatorul său. În realitate, îl interesează numai o victorie decisivă asupra acestui mediator insolent. Totdeauna mîndria sexuală îi cîrmuiește pe Anselme și pe Pavel Pavlovici; și această mîndrie îi prăbușește în cele mai umilitoare înfrîngeri.

Curiosul obraznic și *Eternul soț* sugerează o interpretare neoromantică a lui Don Juan. Anselme și Pavel Pavlovici se împotrivesc fanților palavragii, încrezuți și „prometeeni" de care abundă secolul nostru. Mîndria îl zămislește pe Don Juan și mîndria va face din el, mai curînd sau mai tîrziu, un sclav al altora. Adevăratul Don Juan nu-i liber; dimpotrivă, îi e cu neputință să nu-i pese de *Alții*. Acest adevăr este astăzi ascuns. Dar e adevărul unor seducători shakespearieni; e adevărul lui *Don Juan* de Molière:

> „Întîmplarea a făcut să văd acest cuplu de îndrăgostiți trei sau patru zile înainte de călătoria lor. Niciodată n-am văzut două persoane care să fie atît de mulțumite una de cealaltă și să iradieze mai multă iubire. Tandrețea vizibilă a patimei lor reciproce mi-a stîrnit emoție; am fost izbit pînă-n străfundul inimii și iubirea mea a început prin gelozie. Da, nu puteam suferi să-i văd stîndu-le atît de bine împreună; ciuda a înspăimîntat dorințele mele și-mi închipuiam că aș fi fost foarte fericit să le pot tulbura mintea și să destram această înțelegere de care sensibilitatea mea se simțea ofensată."

◇

Nici o influență literară nu poate explica punctele de contact între *Curiosul obraznic* și *Eternul soț*. Toate

deosebirile privesc forma, iar asemănările fondul. Fără îndoială, niciodată Dostoievski n-a bănuit aceste asemănări. Ca atîţi cititori din secolul XIX, el nu înţelegea capodopera spaniolă decît prin exegezele romantice şi avea, probabil, despre Cervantes imaginea cea mai falsă. Toate observaţiile sale despre Don Quijote trădează o influenţă romantică.

Prezenţa *Curiosului obraznic* lîngă *Don Quijote* a intrigat totdeauna pe critici. Ne întrebăm dacă nuvela este compatibilă cu romanul; unitatea capodoperei pare puţin compromisă. Tocmai această unitate dezvăluie călătoria noastră de-a lungul literaturii româneşti. Plecaţi de la Cervantes, ne reîntoarcem la Cervantes şi constatăm că geniul romancierului îmbrăţişează formele extreme ale dorinţei *Altuia*. Între Cervantes din Don Quijote şi Cervantes din Anselme, depărtarea nu-i mică pentru că putem îngloba aici toate operele analizate în acest capitol, dar nu-i de netrecut, deoarece toţi aceşti romancieri îşi dau mîna, fiindcă Flaubert, Stendhal, Proust şi Dostoievski formează un lanţ neîntrerupt de la un Cervantes la celălalt.

Prezenţa simultană a medierii externe şi a medierii interne în chiar aceeaşi operă, confirmă pentru noi unitatea literaturii româneşti. Şi unitatea acestei literaturi confirmă, în schimb, pe aceea a operei *Don Quijote*. Dovedim una prin cealaltă aşa precum dovedim că pămîntul este rotund înconjurîndu-l. Forţa creatoare este atît de mare la părintele romanului modern încît se exercită fără trudă în tot „spaţiul" romanesc. Nu există o singură idee în romanul occidental care să nu fie prezentă în germene la Cervantes. Şi ideea acestor idei, ideea al cărei rol central e confirmat în fiecare moment, ideea-mamă de la care pornind putem regăsi totul — este dorinţa triunghiulară care va servi drept temei pentru teoria romanului romanesc, din care acest prim capitol constituie introducerea.

II

OAMENII VOR FI ZEI UNII PENTRU ALȚII

TOȚI eroii romanelor așteaptă ca ființa lor să se metamorfozeze radical. În *Căutarea timpului pierdut*, părinții șovăie să-l trimită pe Marcel la teatru, din cauza sănătății lui șubrede. Copilul nu înțelege asemenea scrupule; grija de a fi sănătos i se pare neserioasă față de foloasele prodigioase pe care le așteaptă de la acest spectacol teatral.

„Obiectul" nu este decît un mijloc de a aștepta mediatorul. Dorința țintește *ființa* mediatorului. Proust compară cu setea această dorință groaznică de a fi un *Altul:* „Sete aidoma aceleia care dogorește dintr-un pămînt pîrjolit — setea de o viață pe care sufletul meu, pentru că nu i se dăruise pînă atunci nici măcar o singură picătură, ar fi absorbit-o atît de pătimaș, cu înghițituri prelungi potolindu-mi-o pe deplin".

La Proust, această dorință de a „absorbi" ființa mediatorului se prezintă frecvent sub forma unei dorințe de *inițiere* la o viață nouă: viață sportivă, viață rustică, viață „dereglată". Prestigiul neașteptat a unui mod de existență necunoscut naratorului totdeauna legat de întîlnirea unei ființe care trezește dorința.

Sensul medierii este îndeosebi limpede pentru cele două „extremități" ale dorinței. Don Quijote ne strigă adevărul pasiunii sale, Pavel Pavlovici nu mai poate să ni-l ascundă. Subiectul care dorește vrea să devină propriul său mediator; vrea să-i fure ființa de cavaler desăvîrșit sau de seducător irezistibil.

În iubire, ca și în ură, acest plan nu se schimbă. Îmbrîncit într-o sală de biliard de un ofițer necunoscut, eroul din *Subsol* (uneori intitulat *Scrisori din subterană*) este curînd tulburat de o sete atroce de răzbunare. N-am putea aprecia această ură „legitimă" și chiar „rațională" dacă însemnătatea sa metafizică nu

ne-ar fi dezvăluită într-o scrisoare pe care o redactează „omul din subterană" pentru a copleşi şi seduce pe ofensator :

> „L-am rugat să-şi ceară scuze. Pentru cazul cînd ar fi refuzat aş fi făcut foarte clar aluzie la duel. Scrisoarea era atît de bine întoarsă din condei încît dacă ofiţerul ar fi fost stăpînit de cel mai neînsemnat simţămînt al „frumosului", al „sublimului", ar fi alergat negreşit lîngă mine ca să mi se aruce de gît şi să-mi ofere prietenia lui. Cît ar fi fost de mişcător ! Am fi trăit atît de fericiţi, atît de fericiţi !... Frumoasa-i statură ar fi fost îndeajuns pentru a mă apăra împotriva duşmanilor mei, şi eu, datorită inteligenţei mele, datorită ideilor mele, aş fi avut asupra lui o influenţă aleasă. Ce de lucruri am fi putut face împreună !"

Eroul dostoievskian, ca şi eroul proustian visează să „absoarbă", să „asimileze" fiinţa mediatorului. El imaginează o sinteză perfectă între forţa mediatorului şi propria sa „inteligenţă". Vrea să devină un *Altul* fără a înceta să fie el însuşi. Dar de ce asemenea dorinţă şi de ce un anume mediator preferat atîtor altora ? De ce eroul alege modelul adorat şi-l face de rîsul lumii cu atîta grabă şi atît de puţin simţ critic ?

Pentru a voi să se „dizolve" astfel în substanţa *Altuia,* trebuie să simtă faţă de propria lui substanţă o silă de neînvins. Omul subteran e în adevăr firav şi bolnăvicios. Doamna Bovary este o mică burgheză de provincie. Ne închipuim că aceşti eroi doresc să-şi schimbe felul de a fi. Dacă luăm în considerare pe toţi eroii separat, vom fi tentaţi să apreciem drept serioase scuzele pe care şi le oferă dorinţele lor. Riscăm să uităm sensul metafizic al acestei dorinţe.

Pentru a cuceri un asemenea sens metafizic trebuiesc depăşite cazurile particulare spre totalitate. Toţi eroii abdică de la prerogativa individuală cea mai fundamentală : aceea de a dori potrivit alegerii lor ; nu putem

atribui acest abandon unanim unor calități ale eroilor totdeauna diferite. Trebuie să căutăm o cauză universală. Toți eroii din romane se urăsc pe ei înșiși, la un nivel mai esențial decît acela al „calităților". Este tocmai ceea ce ne spune naratorul proustian la începutul lui *În partea dinspre Swann:* „Tot ce nu era eu însumi, pămîntul și ființele, mi se părea mai valoros, mai de seamă, înzestrat cu o exstență mai reală." Fatalitatea ce apasă asupra eroului nu se deosebește de subiectivitatea sa. Mîșkin însuși, cel mai pur dintre eroii dostoievskieni, nu ignoră neliniștea ființei de care-i despărțit, a ființei deosebite :

> „Descoperea în fața lui un cer scînteietor, la picioarele sale un lac, iar în jur un orizont luminos și atît de vast încît i se părea fără limite. Contemplase îndelung acest spectacol încremenit de neliniște. Acum își amintea că întinsese brațele spre acel ocean de lumină și azur și plînsese. Era chinuit de ideea de a fi străin de toate acestea. Deci ce însemna acel banchet, acea sărbătoare nesfîrșită, spre care se simțea atras de multă vreme, de totdeauna, din copilărie, fără a putea vreodată să ia parte la el?... Fiecare ființă are drumul său și-l cunoaște; sosește și pleacă din nou cîntînd; dar el, el este singurul care nu știe nimic, nu înțelege nimic, nici pe oameni, nici vocile naturii, căci este pretutindeni un străin și o pleavă."

Fatalitatea eroului este atît de îngrozitoare, atît de totală încît se extinde asupra ființelor și lucrurilor care se află direct sub influența sa. Asemenea unui paria din India, eroul contaminează ființele și lucrurile de care se poate folosi.

> „Cu cît lucrurile... erau mai aproape, cu atît mintea lui le ocolea. Tot ce-l înconjura, chiar lîngă el, cîmpia monotonă, micii-burghezi imbecili, mediocritatea existenței, i se părea o excepție în lume, o întîmplare ciudată de care se afla legat, în timp ce

dincolo se întindea la nesfîrşit uriaşa ţară a fericirilor şi a pasiunilor."

Nu societatea face din eroul de roman un paria. El se condamna pe sine însuşi. De ce subiectivitatea romanească se urăşte în asemenea măsură? „Un om onest şi cultivat, observă omul din subterană, nu poate să fie vanitos decît dacă este infinit de exigent cu el însuşi şi se disprețuieşte uneori pînă la a se urî." Dar de unde poate rezulta o asemenea exigenţă pe care subiectivitatea este incapabilă s-o satisfacă? Nu poate proveni din ea însăşi. O exigenţă ce ar rezulta din subiectivitate şi s-ar referi la această subiectivitate n-ar şti să fie o exigenţă nevolnică. Trebuie ca unei asemenea subiectivităţi să i se adauge credinţa într-o speranţă amăgitoare provenind din afară.

Pentru Dostoievski, această promisiune înşelătoare este esenţialmente o promisiune de libertate metafizică. Dincolo de toate doctrinele occidentale care se succed de două sau trei secole, există mereu acelaşi principiu: Dumnezeu a murit, îi revine omului să-i ia locul. Tentaţia mîndriei e veşnică dar ea devine irezistibilă în epoca modernă, căci este orchestrată şi amplificată într-un mod de neînchipuit. „Vestea cea bună" modernă este auzită de toţi. Cu cît se întipăreşte mai mult în inima noastră, cu atit contrastul e violent între o asemenea făgăduinţă minunată şi dezmînţirea totală pe care i-o dă experienţa.

Pe măsură ce se intensifică vocile mîndriei, conştiinţa de a exista se face mai amară şi mai solitară. Totuşi, ea e comună tuturor oamenilor. De ce această iluzie a singurătăţii provoacă o sporire a durerii? De ce oamenii nu-şi mai pot uşura suferinţele împărtăşindu-şi-le? De ce adevărul tuturor e profund ascuns în conştiinţa fiecăruia.

Toţi oamenii descoperă în singurătatea conştiinţei lor că făgăduinţa e mincinoasă, dar nimeni nu-i capabil să universalizeze această experienţă. Făgăduinţa rămîne

adevărată pentru alții. Fiecare se crede singur exclus de la „moștenirea" divină și se străduie să ascundă „fatalitatea". Păcatul originar nu mai este adevărul tuturor oamenilor ca în universul religios, ci taina fiecărui individ și numai posedînd acest subiectivism îi proclamă sus și tare atotputernicia și stăpînirea lui scînteietoare. „Nu știam, observă bărbatul din subterană, că oamenii pot fi la fel în aceeași împrejurare și în toată viața mea ascundeam această particularitate ca un secret."

Bastardul Dolgoruki ilustrează minunat o asemenea dialectică a făgăduinței nerespectate. Poartă numele unei familii princiare, universal cunoscută. Această omonimie stîrnește neîncetat un dispreț umilitor. Este o a doua stare de bastard adăugată celei dintîi. Care-i omul modern ce nu-i Dolgoruki-prințul, pentru *Alții* și Dolgoruki-bastardul pentru el însuși ? Eroul de roman este totdeauna copilul uitat de zînele cele bune în clipa botezului său.

Fiecare se crede singur în infern și acesta-i infernul. Iluzia e cu atît mai grosolană cu cît este mai generală. Iată latura comică a vieții subterane care se afirmă în exclamația „anti-eroului" dostoievskian : „*Eu*, sînt singur, pe cînd *ei*, sînt toți". Iluzia e atît de grotescă, încît nu-i niciodată existență dostoievskiană care să rămînă fără fisură. Într-o străfulgerare, subiectul vede minciuna universală și nu mai poate crede în durata ei ; i se pare că oamenii se vor îmbrățișa plîngînd. Dar această speranță este zadarnică și ființa însăși pe care o răzvrătește se teme curînd că va dezvălui *Altora* groaznicul său secret ; și mai mult se teme de a și-l fi dezvăluit sieși. Umilința unui Mîșkin pare la început că străpunge armura mîndriei ; interlocutorul se abandonează, dar curînd umilința pune din nou stăpînire pe el. Strigă în gura mare că nu vrea să se schimbe și că e mulțumit de sine.

Victimele evangheliei moderne devin astfel cei mai buni aliați ai săi. Cu cît ești mai sclav cu atît depui mai multă ardoare ca să aperi servitutea. Orgoliul nu

poate supraviețui decît datorită minciunii. Iar minciuna întreține dorința triunghiulară. Eroul se întoarce pătimaș spre un *Altul* care, el, pare să se bucure de moștenirea divină. Credința discipolului este atît de mare, încît e convins totdeauna că e pe cale de a „șterpeli" mediatorului taina minunată. Se bucură dinainte de moștenire. Ocolește prezentul și trăiește în viitorul luminos. Nimic nu-l desparte de „divinitate", nimic dacă nu chiar mediatorul a cărui dorință concurentă ridică o stavilă în calea propriei lui dorințe.

Conștiința dostoievskiană, asemenea Eu-lui kierkegaardian, nu poate dăinui fără un punct de sprijin din afară. Ea nu renunță la mediatorul divin decît pentru a cădea în mîinile mediatorului uman. La fel cum perspectiva cu trei dimensiuni îndrumează toate liniile unui tablou spre punctul de fugă, situat fie „în spatele", fie „în fața" pînzei, creștinismul îndrumă spre un punct de fugă, fie spre Dumnezeu, fie spre un *Altul*. A alege înseamnă totdeauna să-ți alegi un model și libertatea adevărată se situează în alternativa fundamentală dintre modelul omenesc și modelul divin.

Avîntul sufletului spre Dumnezeu nu poate fi despărțit de o coborîre în tine însuți. Invers, ascunzișurile orgoliului nu pot fi despărțite de un simțămînt de cumplită spaimă față de *Altul*. S-ar afirma parafrazînd formula Sfîntului Augustin, că mîndria ne este mai exterioară decît lumea exterioară. Această „exterioritate" a mîndriei este ilustrată, în mod strălucit de toți romancierii creștini și necreștini. Proust afirmă în *Timpul regăsit* că amorul propriu ne face să trăim „întorși de la noi înșine" și asociază, de mai multe ori chiar, acest amor propriu cu *spiritul de imitație*.

Viziunea lui Dostoievski din ultimii săi ani, luminează încă mai strălucitor semnifcația profundă a unor opere romanești ; această viziune ne aduce o interpretare coerentă de analogii foarte riguroase și deosebirea radicală dintre creștinism și dorința ținînd seama de un *Altul*. Pentru acest adevăr suprem pe care îl ilustrează,

implicit sau explicit, toate operele romanești geniale, vom împrumuta definiția abstractă din *Disperări* de Leo Ferrero[1]: „Pasiunea este *schimbarea de adresă a* unei forțe pe care creștinismul a trezit-o și a îndrumat-o spre Dumnezeu."

Negarea lui Dumnezeu nu suprimă transcendența, ci o face să devieze de „dincolo" spre „dincoace". Imitarea lui Iisus Cristos devine imitarea aproapelui. Avîntul orgoliosului se sfarmă de umanitatea mediatorului; ura este rezultatul acestui conflict. Deoarece n-a sesizat natura imitativă a dorinței, Max Scheler n-a reușit niciodată să deosebească resentimentul de simțămîntul creștin. N-a îndrăznit să apropie cele două fenomene unul de altul pentru a le despărți mai bine. Astfel a rămas în confuzia nietzscheeană pe care înțelegea totuși s-o risipească.

◇

La personajul-cheie Stavroghin trebuie să analizăm sensul dostoievskian al medierii interne. Stavroghin este mediatorul tuturor personajelor din *Demonii*. Nu trebuie să șovăim recunoscînd în el un chip al lui Antihrist.

Stavroghin, pentru a fi înțeles, trebuie să fie analizat în rolul lui de model și în relațiile cu „discipolii" săi. Pentru a sezisa semnificația acestui erou, nu trebuie să-l izolăm de contextul său romanesc, și, mai ales, nu trebuie să ne lăsăm fascinați, ca toți Posedații, de a sa „măreție satanică".

De la Stavroghin, Posedații dețin ideile și dorințele lor; lui Stavroghin îi consacră un adevărat cult. Toți

---

[1] FERRERO (Leo) (1903—1933). Scriitor italian; emigrează în 1928 la Paris din cauza ideilor sale antifasciste. De formație pozitivistă publică cele mai multe din lucrările sale în limba franceză: piesa *Angelica* (1929), *Leonardo sau opera de artă* (1929), *Speranțe, Disperări* (1933) ș.a. (n. tr.).

simt în faţa lui acel amestec de veneraţie şi ură ce caracterizează medierea internă. Toţi se zdrobesc în faţa zidului de ghiaţă al nepăsării sale. Nefericitul Gaganov se bate în duel cu Stavroghin ; nici insultele nici gloanţele nu-l pot atinge pe semi-zeu. Universul Posedaţilor este imaginea răsturnată a universului creştin. Medierii pozitive a sfîntului i se substituie medierea negativă a neliniştei şi a urii.

„Era un dascăl care dezvăluia lucruri extraordinare, aminteşte Şatov lui Stavroghin, şi era un elev care învia din morţi." Kirilov, Şatov, Lebiadkin, toate femeile din *Demonii* se lasă ispitite de ciudata putere a lui Stavroghin şi îi dezvăluie în termeni aproape identici, rolul extraordinar pe care îl joacă în existenţa lor. Stavroghin e „lumina" lor ; îl aşteaptă ca pe un „soare" ; sînt în faţa lui ca înaintea „Celui-Prea-Înalt" ; îi vorbesc „ca lui Dumnezeu însuşi". „Ştiţi, îi spune Şatov, că voi săruta urma paşilor dumneavoastră cînd veţi fi plecat. Nu pot să vă smulg din inima mea, Nicolai Stavroghin."

Stavroghin se miră că Şatov îl consideră „ca un fel de astru", faţă de care el însuşi n-ar fi decît „insectă". Toată lumea vrea să pună un „stindard" în mîinile lui Stavroghin. Pînă la urmă, Verhovenski însuşi, personajul cel mai placid, cel mai ascuns, cel mai „liber", am putea crede, dintre *Demoni* se prăbuşeşte la picioarele idolului, îi sărută mîna, îi spune puzderie de vorbe ameţitoare şi îi propune pentru a sfîrşi, să fie „ţareviciul Ivan", salvatorul Rusiei revoluţionare care se va naşte din haos, dictatorul atotputernic ce o să restabilească ordinea.

> „Stavroghin, eşti frumos ! exclamă Piotr Stepanovici ca în extaz. Tu eşti idolul meu ! Nu jigneşti pe nimeni, şi totuşi toată lumea te urăşte ; te porţi cu oamenii ca şi cum ei ar fi aidoma cu tine, şi totuşi le e frică de tine... Eşti conducătorul, eşti soarele, iar eu nu sînt decît o rîmă."

Maria Timofevna, șchioapa, în fața lui Stavroghin se teme și e stăpînită de o încîntare frenetică : „Îmi îngădui, îl întreabă umilă, să îngenunchez înaintea ta ?" Dar curînd, vraja încetează. Maria este singura capabilă să dezvăluie pe impostor, căci nu e orgolioasă. Stavroghin este o adevărată alegorie a medierii interne.

Ura este imaginea răsturnată a iubirii divine. I-am văzut înainte pe eternul soț și pe curiosul obraznic oferindu-și fiecare ființa iubită drept „ofrandă" divinității monstruoase. Personajele din *Demonii* se oferă ele însele și îi oferă lui Stavroghin tot ce posedă mai de preț. Transcendența deviată este o caricatură a transcendenței verticale. Nu există un element al acestei mistici „pe dos" care să nu aibă un garant evident în adevărul creștin.

În lumea de mîine, afirmă falșii profeți, *oamenii vor fi zei unii pentru alții*. Dintre personajele dostoievskiene totdeauna cei mai orbi aduc acest mesaj echivoc. Cei sărmani se exaltă la gîndul unei extraordinare fraternități. Ei nu sesizează ironia propriei lor formule. Cred că vestesc paradisul, dar vorbesc de infern, infernul în care ei înșiși sînt pe cale să se afunde.

Toți acei care sărbătoresc sau dezaprobă progresul „materialismului" se îndepărtează de asemenea de gîndirea dostoievskiană. Nimic mai puțin „materialist" decît dorința triunghiulară. Pasiunea pe care o depun oamenii ca să-și smulgă obiectele sau ca să le înmulțească nu-i un triumf al materiei, ci un triumf al mediatorului, zeul cu chip omenesc. În acest univers de spiritualitate demonică, numai un Mîșkin are dreptul de a-și spune „materialist". Oamenii se fălesc că s-ar fi dezbărat de vechile superstiții dar sînt pe cale să se afunde în subsol, în această subterană unde izbîndesc iluzii din ce în ce mai grosolane. În măsura în care cerul se depopulează, sacrul revine pe pămînt ; el izolează individul de toate bunurile pămîntești ; sapă între el și

cele de aici o prăpastie mai adîncă decît vechiul „dincolo". Suprafața pămîntului unde locuiesc *Alții* devine un inaccesibil paradis.

Problema „divinului" nu se poate pune la acest nivel inferior. Nevoia de transcendență se „satisface" în mediere. Chiar dezbaterile religioase rămîn deci academice și poate, mai ales, dacă provoacă înfruntări pătimașe. Are puțină însemnătate dacă omul subteranei afirmă sau tăgăduiește existența lui Dumnezeu cu violență poate, dar totdeauna nu prea convingător. Pentru ca sacrul să dobîndească o semnificație concretă trebuie mai întîi să urce din nou la suprafața pămîntului. Așadar reîntoarcerea la „pămîntul matern", constituie la Dostoievski prima etapă necesară pe calea izbăvirii. Cînd eroul apare victorios, din subterană, el îmbrățișează pămîntul unde s-a născut.

◇

Contradicția și analogiile între cele două „transcendențe" le găsim la toți romancierii dorinței potrivit *Altuia;* fie că sînt creștini sau nu. Asemenea analogii sînt totdeauna evidente în ceasul mediерii externe. Cavalerismul rătăcitor este mistica lui Don Quijote. Într-un curios capitol al romanului, Sancho îl întreabă pe stăpînul său de ce n-a ales mai curînd sfințenia decît meseria armelor... La fel, Flaubert concepe bovarismul ca pe o deviere de la nevoia de transcendență. Emma adolescentă face o criză pseudo-mistică înainte de a aluneca spre bovarismul propriu-zis.

Analiza bine cunoscută pe care Jules de Gaultier a făcut-o „bovarismului" verifică, de altminteri, din multe puncte de vedere schema dostoievskiană pe care tocmai am schițat-o. Potrivit afirmațiilor lui de Gaultier, personajele lui Flaubert se caracterizează printr-un „defect esențial al caracterului fix și al unei originalități proprii, astfel că... nefiind *nimic* prin ele însele, devin *ceva*, într-un anumit mod sau altul, datorită sugestiei de care

ascultă". Aceste personaje nu izbutesc să fie la fel cu modelul ce și l-au ales. Totuși, iubirea de sine le interzice să-și mărturisească lor înșile nevolnicia. Orbindu-și judecata, se pun în situația de a se înșela pe ele însele și de a se identifica chiar în fața lor cu imaginea pe care au substituit-o propriei lor persoane. Această descriere este exactă, dar ar trebui adăugat faptul că sub iubirea de sine și, cîrmuind-o pe aceasta, se află disprețul și ura față de sine. Mediocritatea *obiectivă* a eroilor flaubertieni, îmbinată cu ridicolele lor pretenții orbesc critica și o împiedică să înțeleagă de ce eroii înșiși — sau măcar cei mai „metafizici" dintre ei, ca doamna Bovary — se socotesc mediocri și se „aruncă" în bovarism pentru a scăpa de o condamnare pe care sînt primii — și poate singurii — care o insultă în cea mai ascunsă tainiță a conștiinței lor. La originea bovarismului ca și a frenezie dostoievskiene, se află deci eșecul unui plan de autodivinizare, mai mult sau mai puțin conștient. Flaubert — e o realitate — luminează mai puțin intens decît Dostoievski rădăcinile metafizice ale dorinței. Caracterul „transcendent" al pasiunii nu e mai puțin net afirmat în numeroase pasaje din *Doamna Bovary*.

Emma Bovary îi scrie lui Rodolphe scrisori de dragoste :

> „Dar, scriind, vedea un alt bărbat, o fantomă făurită din cele mai pătimașe amintiri ale ei, din poftele cele mai arzătoare ; și pînă la urmă, totul devenea atît de autentic și accesibil, încît inima prindea să-i bată strașnic, se simțea fermecată, fără să și-l poată însă închipui limpede, atît de mult se pierdea ca un zeu, sub puzderia calităților lui."

Sensul metafizic al dorinței e puțin mai greu de sezisat în zonele superioare, sau burgheze, ale medierii interne. Totuși, vanitatea stendhaliană este soră cu bovarismul flaubertian, iar ea nu-i decît o subterană, mai puțin adîncă, unde se zbat în zadar personajele romanelor.

Vanitosul vrea să aducă totul în el însuşi, să „stringă" totul în Eul lui, dar nu izbuteşte niciodată. Suferă mereu de o „fugă" spre un *Altul*, în care se „scurge" substanţa fiinţei lui.

Stendhal a înţeles perfect, ca şi Dostoievski, că la originea acestei nefericiri trebuia să existe o *făgăduinţă nerespectată*. Iată de ce acordă multă însemnătate educaţiei personajelor sale. „Vanitoşii sînt foarte adesea copii răsfăţaţi, măguliţi de curteni fără scrupule. Sînt nefericiţi pentru că li s-a repetat „în fiecare zi timp de zece ani că ar trebui să fie mai fericiţi decît ceilalţi."

Făgăduinţa nerespectată apare şi la Stendhal sub o formă mai generală, mai apropiată de măreţia temei. Ca şi la Dostoievski, dezvoltarea istorică modernă şi îndeosebi chemarea irezistibilă spre libertatea politică generează sau agravează vanitatea. Criticii nu reuşesc totdeauna să concilieze această idee fundamentală cu părerile înaintate preconizate de Stendhal. Dificultăţile se risipesc la citirea operei unui gînditor ca Tocqueville [1] care nu-i departe de a concepe libertatea aşa cum o face Stendhal. Făgăduinţa modernă nu este intrinsec falsă şi diabolică, ca la Dostoievski, dar trebuie să fii foarte puternic pentru a te angaja s-o îndeplineşti bărbăteşte. Ideea antică, potrivit căreia e mai anevoios să trăieşti ca om liber decît ca sclav, străbate toată gîndirea socială şi politică a lui Stendhal. Merită libertatea numai acei care sînt capabili s-o cucerească, scrie Stendhal, la sfîrşitul lucrării sale *Memoriile unui turist*. Numai o fiinţă puternică poate trăi fără vanitate. Într-un univers de egali, cei slabi sînt prada dorinţei metafizice şi vedem triumfînd sentimentele moderne : „invidia, gelozia şi ura neputincioasă".

Oamenii care nu pot privi libertatea în faţă sînt expuşi neliniştei. Ei caută un punct de sprijin unde să-şi fixeze privirile. Nu mai există nici Dumnezeu, nici

[1] TOCQUEVILLE (Alexis Clerel de), (1805—1859). Om politic francez şi scriitor. Cunoscut îndeosebi prin lucrările *Despre democraţia în America şi Vechiul regim şi Revoluţia* (n. tr.).

rege nici senior pentru a-i lega din nou de universal. Pentru a scăpa de simțămîntul particular pe care oamenii îl doresc potrivit *Altuia,* ei aleg zei „de schimb" căci nu pot să renunțe la infinit.

Egotistul stendhalian nu caută asemenea romanticului, să-și „umfle" Eul la proporțiile universului. O asemenea acțiune se întemeiază totdeauna pe o mediere ascunsă. Egotistul ia cunoștință de limitele sale și renunță să le depășească. Din modestie și prudență spune „eu". Nu-i „azvîrlit" spre *nimic,* căci a renunțat să poftească *totul.* Deci, egotismul reprezintă, la Stendhal, o schiță de umanism modern.

Oricît de interesantă ar fi această tentativă, ea n-are niciodată repercusiuni asupra făuririi romanești. Nu găsim în romane nici un termen mediu între vanitate și pasiune, între existența imediată, — care-i ignoranță, superstiție, acțiune, fericire, și reflexia mediată care este frică de adevăr, indecizie, slăbiciune și vanitate.

În prima fază a romanelor lui Stendhal și în unele eseuri mai găsim antagonismul moștenit din secolul XVIII dintre scepticismul lucid al celor cumsecade și religia ipocrită a tuturor celorlalți oameni. În marile opere acest antagonism a dispărut. E înlocuit printr-un contrast între religia ipocrită a vanitosului și religia autentică a pătimașului. Toate ființele pasionate, doamna de Rênal, doamna de Chasteller, Fabrice, Clélia și eroii din *Cronici italiene* sînt ființe „religioase".

Niciodată Stendhal n-a reușit să creeze un erou pătimaș care să nu fie „credincios". Nu pentru că n-ar fi încercat... Dar rezultatele sînt dezamăgitoare. Lucien Leuwen manevrează între vanitate și candoare; Lamiel o „cîrmește" spre paiață și Stendhal îl abandonează consacrîndu-se vanitosului Sansfin. Julien Sorel trebuie să fie și el, la un anumit stadiu al procesului de creație acel erou pătimaș și ateu la care se gîndea Stendhal. Dar Julien nu este decît un ipocrit, puțin mai lucid și mai energic decît ceilalți. Nu va cunoaște adevărata pasiune decît în momentul agoniei, cînd renunță

el însuși și nu mai știm atunci foarte bine dacă-i tot sceptic.

Nevolnicia lui Stendhal este concludentă. Ființa pătimașă e o ființă a trecutului, cu viziune strîmtă, superstițios religioasă. Ființa vanitoasă aparține prezentului; nu-i credincioasă decît datorită unui oportunism de care uneori nici ea însăși nu-i conștientă. Triumful vanității coincide cu schimbarea universului tradițional. Oamenii dorinței triunghiulare nu mai sînt credincioși, dar sînt incapabili să renunțe la transcendență. Stendhal vrea să se convingă că putem scăpa de vanitate fără să recurgem la creștinism, dar acest ideal nu-i niciodată întruchipat în opera romanescă.

Deci nu-i nevoie să facem din Stendhal un creștin sau din Dostoievski un ateu pentru a apropia operele lor romanești. Adevărul e de ajuns. Vanitatea stendhaliană este soră cu toate dorințele metafizice întîlnite la alți romancieri. Pentru a sezisa conceptul în toată profunzimea lui trebuie să-l luăm totdeauna în dubla sa accepție metafizică și mondenă, biblică și cotidiană. Vanitosul se refugiază în comportări frivole și în imitări, deoarece simte săpîndu-se în el acel vid despre care vorbește Ecleziastul. Pentru că nu îndrăznește să-și privească în față neantul se aruncă spre un *Altul* părîndu-i-se că astfel e cruțat de fatalitate.

◇

Acest du-te-vino **steril al mîndriei și al** umilinței îl regăsim și în snobismul proustian. Noi nu vom disprețui niciodată atît de mult pe snob cît se disprețuiește el însuși. De altminteri a fi snob nu înseamnă atît să fii josnic, cît mai ales să fugi de josnicia ta în ființa nouă pe care trebue s-o făurească snobismul. Snobul se crede totdeauna pe cale să pună stăpînire pe această ființă și se poartă ca și cum ar și poseda-o. Așadar dă dovadă de o trufie de nesuportat. Snobismul este un „amestec" foarte complicat de trufie și josnicie. Tocmai acest „amestec" definește dorința metafizică.

Nu acceptăm fără neliniște această apropiere între snob și ceilalți eroi de roman. Capacitatea noastră de indignare este infinită cînd e vorba de snobism. Această crimă e singura, poate, pe care literatura noastră de avangardă, atît de îndrăgostită totuși de dreptate, nu se gîndește niciodată s-o „reabiliteze". Moraliști de avangardă și ariergardă rivalizează în a încrunta din sprîncene privind *În partea dinspre Guermantes*. Socotim puțin stingheritor faptul că Stendhal și Proust au consacrat snobismului o bună parte din operele lor. Exegeții cumsecade se străduie să minimalizeze rolul acestor defecte la romancierii noștri cei mai iluștri.

Nu disprețuim pe eroul dostoievskian, dar îl disprețuim pe snob, căci snobismul ni se pare că aparține universului „normal". E un lucru de care, din fericire, sîntem păziți — ne gîndim — dar urmările lui jalnice le observăm în jurul nostru. Acest snobism face obiectul unei judecăți *morale*. Dimpotrivă, obsesia omului din subterană ni se pare patologică sau metafizică. Ea aparține psihiatriei sau filozofului. Nu ne lasă inima să condamnăm un posedat.

Între snobul proustian și eroul dostoievskian există o deosebire atît de mare, cum se crede? *Subterana* răspunde negativ. Să-l observăm pe eroul subteran cu vechii lui codiscipoli. Aceste ființe searbăde organizează un banchet în onoarea unui oarecare Zverkov, care pleacă într-o garnizoană din Caucaz. Omul subteranei asistă la pregătirile sărbătoririi însă nimeni nu se gîndește să-l invite. Această jignire neașteptată, sau poate prea așteptată, declanșează în el o pasiune morbidă o dorință frenetică „de a zdrobi, de a învinge, de a fermeca" pe acele ființe de care n-are nici o nevoie și pentru care, de altminteri, simte un dispreț foarte sincer.

Pînă la urmă, nenorocitul obține, după mii de umilințe, invitația pe care o rîvnea. Se duce la sărbătoare și se poartă acolo ridicol fără să piardă măcar un moment conștiința afrontului.

Trebuie recitit *În partea dinspre Guermantes* în lumina acestui episod. Deosebirile de mediu social nu trebuie să ne amăgească. Structura este identică. Un Babal de Bréauté şi atiţia alţi figuranţi proustieni nu sînt cu nimic mai prejos, în ce priveşte nulitatea, lui Zverkov şi celor din banda lui. Snobul proustian, la fel de subtil psiholog ca şi omul subteranei, sesizează permanent neantul mediatorului său. Totuşi, ca şi la Dostoievski, luciditatea este neputincioasă. Ea nu izbuteşte să smulgă fiinţa lucidă din fascinaţia lui.

Adevărul eroului proustian se confundă în această privinţă cu adevărul creatorului. Marcel Proust, tînăr burghez bogat şi remarcabil, este irezistibil atras de singurul mediu parizian pentru care averea, talentul şi farmecul său nu-i erau de nici un folos. Singurele fiinţe pe care dorea să le frecventeze, ca pe Jean Santeuil la liceu, erau acelea *care nu-l doreau.*

La Proust, ca şi la Dostoievski un criteriu negativ determină alegerea mediatorului. Snobul, la fel ca amantul, urmăreşte „fiinţa fugară" şi n-o urmăreşte decît pentru că fuge. La Proust, ca şi la Dostoievski absenţa invitaţiei, refuzul brutal al *Altuia* declanşează dorinţa obsesivă. *Subterana* proiectează asupra laturii mondene a experienţei proustiene o lumină la fel de crudă ca *Eternul soţ* asupra laturii erotice.

Snobul proustian se află în faţa aceloraşi tentaţii ca omul subteranei, aceea a *scrisorii* către mediator bunăoară. Scrisoarea ar vrea să fie jignitoare, dar în realitate nu-i decît o chemare neliniştită. Gilberte Swann, disperată că nu-i chemată la clanul Guermantes, trimite ducesei o scrisoare oarecum asemănătoare cu aceea la care se gîndeşte omul subteran în episodul ofiţerului obraznic. În *Jean Santeuil,* eroul scrie colegilor săi de învăţătură, care îl persecută, o scrisoare în care le imploră prietenia. Mesajele de linguşire exaltată pe care Nastasia Filipovna le trimite Aglaiei, în *Idiotul,* se înscriu în acelaşi triunghi ca şi scrisorile proustiene.

Nu există soluție de continuitate între geniile românești. S-ar putea înmulți la nesfîrșit apropierile. De pildă, bărbatul dostoievskian, ca și vanitosul stendhalian și snobul proustian, trăiește cu obsesia de ridicol. Cutare narator proustian, invitat pentru prima oară la prințesa Guermantes, se crede mereu victima unei mistificări, închipuindu-și că adevărații invitați, invitații de drept divin la banchetul vieții, o să-și bată joc de el. Sînt aceleași sentimente ca la Proust, dar ele se manifestă cu o violență incomparabilă. Am dezvăluit la Proust, în capitolul anterior, o caricatură a vanității stendhaliene. Acum vom descoperi la Dostoievski o caricatură a snobismului proustian.

De ce, în aceste condiții, snobul ne provoacă un fel de dispreț? Vom răspunde, dacă sîntem grăbiți, că arbitrariul imitării lui ne supără. Imitarea copilărească ni se pare că poate fi iertată, căci își are sursa într-o inferioritate reală. Copilăria n-are nici forța fizică, nici experiența, nici resursele adultului. Dimpotrivă, la snob, nu observăm nici o inferioritate ce poate fi definită. Snobul nu-i de fel josnic; el se înjosește. Într-o societate unde indivizii sînt „liberi și egali în drepturi", *n-ar trebui* să existe snobi. În adevăr, snobismul cere imperios o egalitate concretă. Cînd indivizii sînt în mod real inferiori sau superiori unii altora, poate să existe servilism și tiranie, măgulire și aroganță, dar niciodată snobism în sensul propriu al termenului. Snobul comite mii de banalități pentru a fi acceptat de oamenii cărora le atribuie un prestigiu arbitrar. Proust stăruie foarte mult asupra acestui aspect. Snobii din *În căutarea timpului pierdut* sînt aproape totdeauna superiori mediatorilor mondeni; ei îi biruie prin avere, farmec și talent. Esența snobismului este deci absurditatea.

Snobismul începe de la egalitate. Firește, aceasta nu vrea să însemne că societatea unde trăia Proust era o societate fără clase. Dar deosebirile reale și concrete dintre clase nu aveau nici o legătură cu deosebirile abstracte ale snobismului. Pentru sociologie, clanul Ver-

durin aparţine aceleiaşi clase sociale ca şi clanul Guermantes.

Snobul se închină în faţa unui titlu de noblеţe care şi-a pierdut orice valoare reală, în faţa unei „situaţii mondene" care nu este în realitate apreciată decît de cîteva bătrîne. Cu cît imitarea e mai arbitrară cu atît ni se pare mai demnă de dispreţuit. Apropierea de mediator face imitarea arbitrară şi această apropiere ne conduce spre eroul dostoievskian. Între omul din subterană şi vechii săi colegi de învăţătură, birocraţi ca şi el în acest oraş „artificial şi premeditat" care-i Petersburgul, nu există nici o deosebire : egalitatea este acum desăvîrşită şi imitarea e încă mai absurdă decît la Proust.

Eroii subterani trebuiau să ne inspire un dezgust mai mare decît snobii proustieni. Dar nu ne stîrnesc dezgust. Îi condamnăm pe unii, îi cruţăm pe alţii în numele aceleaşi morale. Străduinţa noastră pentru a izola o esenţă specifică şi malefică a snobismului a eşuat complet. Reîntîlnim mereu vanitatea stendhaliană pe de o parte, frenezia dostoievskiană de cealaltă. Acel dute-vino între mîndrie se regăseşte pretutindeni, numai amplitudinea oscilaţiilor diferă.

Totuşi defăimăm pe snob mai mult decît pe celelalte victime ale dorinţei potrivit *Altuia* ? Dacă explicaţia n-o găsim în roman, trebuie s-o căutăm la cititor. Zonele dorinţei — ce ni se par demne de a fi apreciate sau pitoreşti — sînt totdeauna, subliniem, cele mai îndepărtate de propriul nostru univers. Dimpotrivă, zonele intermediare şi burgheze nu stîrnesc indignarea. Oare această repartiţie „geografică" a oprobriului nu este fortuită ?

Pentru că e vorba, încă o dată, de dorinţa potrivit *Altuia*, romancierii înşişi trebuie să îndrume cercetarea noastră. Proust nu-i străin de nimic ce priveşte, de aproape sau de departe, snobismul. Cu siguranţă are să-şi spună cuvîntul despre sentimentul de dezaprobare ce ne inspiră acest „defect".

Într-un episod remarcabil din *În partea dinspre Swann*, asistăm cum familia lui Marcel descoperă sno-

bismul lui Legrandin. Acesta dă tîrcoale nobilimii locale cînd iese de la serviciul divin. În loc să salute amical, ca de obicei, adresează părinților lui Marcel o strîmbătură fugară și se întoarce pe neașteptate. Incidentul se repetă două duminici la rînd. Nu trebuia mai mult pentru a-i lămuri pe părinți. Legrandin e un snob.

Numai bunica nu dă crezare evidenței ; ea își amintește că Legrandin este dușmanul snobilor. Îl judecă chiar puțin prea sever, comparativ cu ei. Cum ar putea Legrandin să se facă vinovat de păcatul pe care îl dojenește atît de aspru la *Alții* ? Părinții nu se înșală în ce privește o asemenea „rea-credință". Ea agravează, pentru ei, cazul ticălosului. În această problemă, tatăl dă dovadă de cea mai mare severitate unită cu cea mai mare perspicacitate.

Nu-i decît un spectacol, dar sînt trei spectatori și trei interpretări deosebite. Sînt trei viziuni, dar nu-s autonome și de necomparat cum ar vrea cei subiectivi. Putem clasa cele trei viziuni din două puncte de vedere deosebite. Primul punct de vedere este acela al înțelegerii scenei. Cînd trecem de la bunică la mamă și de la mamă la tată, snobismul lui Legrandin este din ce în ce mai bine *înțeles*. Există grade în cunoaștere și aceste grade formează un fel de „scară" pe care se „etajează" cele trei personaje. În spatele acestei prime „scări" zărim o a doua, mai ușor schițată, aceea a purității morale. Bunica se află pe vîrful acestei a doua „scări", căci ea ignoră cu inocență snobismul. Mama este puțin dedesubt ; ea nu-i de pe acum lipsită de defecte. Deși se teme mereu să nu stîrnească „necazuri", și deși Swann îi e deosebit de drag, refuză să-i primească nevasta, această fostă „tîrfă"... Încă mai jos pe „scară" se află tatăl, care-i, în felul lui, cel mai snob din familie. Atențiile capricioase și cochetăriile colegului său Norpois, fostul diplomat, îl fac să simtă bucuriile și neliniștile vanității. Nu numai în Foburgul Saint-Germain, ci în toate mediile înfloresc tabu-urile și scînteiază fulgerele excomunicării. Terenul profesional este

chiar deosebit de favorabil pentru ceea ce Proust numeşte „snobism".

Este suficient să răsturnăm „scara cunoaşterii" pentru a obţine „scara purităţii morale". Indignarea pe care o excită în noi snobul este deci totdeauna măsura propriului nostru snobism. Legrandin însuşi nu constituie o excepţie de la această lege. Îşi are locul pe cele două „scări", pe cea mai de jos, a purităţii, şi pe cea mai de sus, prin urmare, pe aceea a cunoaşterii. Legrandin este dureros de sensibil la cele mai neînsemnate manifestări de snobism. Ura care i-o stîrneşte „păcatul împotriva spiritului" nu este prefăcătorie. Tocmai snobii îi închid uşile saloanelor unde doreşte să fie primit. Trebuie să fii snob tu însuţi pentru a suferi din pricina snobismului *Altora*.

Nu-i o coincidenţă supărătoare faptul că subiectul care doreşte e determinat totdeauna să aleagă — spre a stîrni revolta — tocmai răul care-l mistuie pe el însuşi. Între revoltă şi vinovăţie există un raport de necesitate. Şi înţelegerea cea mai subtilă este în serviciul acestei revolte. Numai snobul cunoaşte în adevăr pe snob, pentru că-i *imită* dorinţa, adică esenţa însăşi a fiinţei lui. Şi nu se pune problema de-a găsi aici deosebirea obişnuită între copie şi original pentru motivul întemeiat că nu există original. Mediatorul snobului este el însuşi un snob, adică o primă copie.

La dorinţa metafizică, raportul este strîns şi direct între cunoaştere şi participare. Snobii se înţeleg de la prima privire şi se urăsc aproape la fel de repede, căci nimic nu-i mai rău pentru subiectul care doreşte decît să vadă că imitarea sa e dată la iveală.

Cu cît depărtarea scade între mediator şi subiect, cu atît se micşorează deosebirea, cu atît cunoaşterea se precizează, cu atît ura este mai intensă. Totdeauna subiectul condamnă la *Altul* propria lui dorinţă, dar nu o ştie. Ura este individualistă. Ea alimentează cu sălbăticie iluzia unei deosebiri absolute între acest *Eu* şi acel *Altul* de care nimic nu-l desparte. Cunoaşterea revoltată

este așadar o cunoaștere imperfectă. Nu este nulă așa cum pretind unii moraliști, ci nedesăvîrșită, căci subiectul nu recunoaște în *Altul* neantul ce îl mistuie pe el însuși. Face din el o „divinitate" monstruoasă. Orice cunoștință revoltată despre *Altul* este o cunoaștere circulară care revine pentru a lovi subiectul fără știrea lui. Acest cerc psihologic este înscris în triunghiul dorinței. Cele mai multe dintre judecățile noastre etice își află rădăcinile în ura unui mediator, adică a unui rival față de care ne socotim asemănători.

Cînd mediatorul este încă departe, cercul e vast; este foarte ușor să confunzi năzuința judecății etice cu linia dreaptă. Confuzia aparține de obicei subiectului care dorește. Spațiul dorinței este „euclidian". Credem totdeauna că ne îndreptăm în linie dreaptă spre țelul dorințelor și urilor noastre. Spațiul romanesc este „einsteinian". Romancierul ne arată că linia dreaptă e în realitate un cerc care ne readuce invincibil spre noi înșine.

Cînd mediatorul este foarte aproape, observatorii deosebesc cercul psihologic al eroului și vorbesc de obsesie. Obsedatul seamănă cu un loc foarte încercuit de dușman. El este redus la propriile-i resurse. Legrandin înfierează cu elocință snobismul, Bloch ponegrește arivismul, iar Charlus homosexualitatea. Fiecare nu vorbește niciodată decît despre propriul lui viciu. La obsedat ne miră luciditatea de care dă dovadă față de semenii lui, altfel spus rivalii săi, și orbirea față de el însuși. Luciditatea și orbirea se intensifică laolaltă pe măsură ce mediatorul se apropie.

Legea cercului psihologic e fundamentală. O găsim așadar la toți romancierii dorinței potrivit *Altuia*. Din cei trei frați Karamazov, acel care seamănă mai mult cu tatăl lui este Ivan, iar cel mai puțin, Alioșa. Ivan urăște cel mai intens, iar Alioșa cel mai puțin. Regăsim ușor cele două „scări" proustiene.

Regăsim la fel cercul psihologic la Cervantes. Cei cu tendinţe mai pronunţate spre răul ontologic se străduie să-l vindece pe Don Quijote. Totdeauna cei mai bolnavi sînt obsedaţi de boala *Altora*.

După ce i-a blestemat pe *Alţii*, Oedip se descoperă vinovat. Psihologia romanescă e încă mai banală decît cred criticii noştri la modă. În adevăr, reîntîlneşte în momentele ei culminante, psihologia marilor religii: „Deci tu omule, oricare ai fi, tu cel care condamni pe alţii, nu poţi fi iertat, căci condamnîndu-i pe alţii, te condamni pe tine însuţi, deoarece tu care-i condamni, faci aceleaşi greşeli". (Sfîntul Pavel: *Epistola către Romani).*

◇

„Primăvara socială" care se trezeşte în inima unui tînăr snob nu este mai demnă de dispreţuit în sine decît celelalte dorinţe. Cercul nostru psihologic creează iluzia unei deosebiri fundamentale. Nu visăm toţi în taină la Foburgul Saint-Germain. Dar sîntem în mod deosebit severi faţă de snobi, deoarece locuiesc în aceeaşi lume istorică întocmai ca noi. Sîntem ostili formelor burgheze ale dorinţei metafizice, căci recunoaştem în ele dorinţele vecinilor noştri şi caricatura schimonosită a propriilor noastre tentaţii.

Să nu înţelegem pe snob şi să nu înţelegem personajul destoievskian sînt două lucruri foarte deosebite. În primul caz ne lipseşte simpatia, în al doilea intelecţia. Nu înţelegem ce-l îndeamnă pe omul subteranei să adore, să urască, să se prăbuşească hohotind de plîns la picioarele mediatorului său, să-i trimită mesaje incoerente pline de insulte şi gingăşii laolaltă. Dimpotrivă, înţelegem foarte bine de ce tentaţie este învinsă Gilberte Swann cînd îi scrie ducesei de Guermantes. Oricît de puţin justificată ar fi pentru noi imitarea snobului, ea este cu mult mai justificată decît imitarea eroului dostoievskian. Valorile snobului nu sînt poate ale noastre, dar ele nu ne sînt străine într-o astfel de măsură încît să ne fie complet indiferente. Dovada o cons-

tituie faptul că ne socotim totdeauna capabili să „depistăm" un snob. Îi descoperim zi de zi exagerarea în ceea ce privește spontaneitatea și originalitatea. Ghicim ce fenomene de contaminare literară și socială l-au influențat. Înțelegem clar ce reazeme, totdeauna insuficiente, își caută în istorie, în estetică și poezie ; nu ne oprim niciodată la scuzele ce le aduce drept pretexte, la simpatiile irezistibile, sau dimpotrivă la arivismul cinic prin care caută să ascundă esența inefabilă, irațională și totuși familiară snobismului.

Totdeauna formele cele mai cunoscute ale dorinței potrivit *Altuia* stîrnesc scandalul. Vecinii lui Don Quijote nu sînt mai puțin brutali, mai puțin nedrepți în strîmta lor dreptate decît tatăl lui Marcel atunci cînd îl condamnă pe Legrandin. Pentru mărunții seniori de țară, egalii săi, Don Quijote nu-i nimic altceva decît un snob. I se reproșează de a fi adoptat titlul de *Don* la care „n-are dreptul" ; Sancho, și el face figură de snob, cînd se străduiește s-o convingă pe soția lui că trebuie să fie ducesă.

Marii romancieri nu împărtășesc, față de creațiile lor, nici indignarea, nici entuziasmul nostru. Propria noastră pasiune ne face să-i socotim pe unii prea indulgenți, pe alții prea cruzi. Cervantes are pentru Don Quijote „ochii" lui Proust pentru baronul de Charlus. Dacă nu înțelegem analogiile dintre toți acești eroi, motivul este că apropierea sau depărtarea lor ne face să-i asemănăm cînd cu părinții severi ai lui Marcel, cînd cu indulgenta bunică.

Trebuie să depășim mînia ce ne-o provoacă snobismul. Nu putem atinge locul unității romanești decît refăcînd, la rîndul nostru, drumul romancierilor. După ce i-a condamnat pe *Alții*, Oedip-romancierul se descoperă vinovat. Atunci, el ajunge pînă la locul dreptății care se află dincolo de psihologiile pesimiste și idolatriile romantice. Această dreptate romanescă nu se confundă cu ipocrizia moralizatoare și falsa detașare. Ea este lucru concret, verificabil asupra romanului însuși.

Ea îngăduie, între introspecție și observație, o sinteză de unde țîșnesc existența și adevărul. Distrugînd zăgazurile dintre *Eu* și un *Altul*, ea creează pe cei de tipul lui Don Quijote și Charlus.

◇

Nu-i de ajuns să arătăm înrudirea dintre snob și ceilalți eroi de roman pentru a face din Proust egalul lui Cervantes și Dostoievski. Mai trebuie să dovedim că sensul filozofic al dorinței nu-i este străin romancierului francez. Acest sens este foarte net afirmat într-o „desmierdare" din *Timpul regăsit*.

> „Fiecare persoană care ne face să suferim poate să fie asociată de noi cu o divinitate față de care ea nu este decît un reflex fragmentar și ultimul grad, divinitate (Idee) a cărei contemplare ne dăruie îndată bucurie în locul suferinței pe care am simțit-o."

Asemenea pasaje nu lipsesc și am putea să ne mulțumim reproducîndu-le. Dar acolo-i vorba de fraze izolate și foarte neînsemnate comparativ cu viziunea „metafizică" a lui Dostoievski. Niciodată Proust nu afirmă transcendența deviată cu forța lui Dostoievski și chiar a lui Stendhal, căci el nu se gîndește la problema libertății cu profunzimea acestuia din urmă. Foarte adesea, am văzut mai sus, Proust adoptă, sau pare să adopte o teorie solipsistă a dorinței care trădează complet experiența personajelor sale.

Divinitatea mediatorului se află în inima geniului romanesc; așadar ea trebuie să se afirme în punctul precis unde triumfă arta romanelor particulare. Care-i acest punct la Proust? Dacă-l întrebăm chiar pe scriitor, ne va răspunde că arta romanescă, să înțelegem arta proustiană, atinge culmea în crearea *metaforelor*. Deci metafora ar trebui să dezvăluie sensul metafizic al dorinței. Și este exact ceea ce face. Sacrul nu constituie, în capodopera proustiană, un domeniu metaforic oarecare. El este totdeauna prezent cînd romancierul tra-

tează despre relațiile dintre subiect și mediatorul său. Gama sentimentelor pe care le simte naratorul în fața idolilor săi succesivi corespunde cu diversele aspecte ale unei experiențe „religioase" în care teroarea, blestemul și tabuurile joacă un rol din ce în ce mai mare. Imaginile și metaforele zugrăvesc pe mediator ca pe paznicul implicabil al unei grădini închise unde numai cei aleși se bucură de eternele fericiri depline. [1]

Naratorul nu se apropie de „zeități" decît cu teamă și tremurînd. Gesturile cele mai neînsemnate capătă, datorită imaginilor, o valoare de ritual. Însoțit de Françoise, bona sa, Marcel face un „pelerinaj" la locuința familiei Swann. Apartamentul burghez al acestora este comparat succesiv cu un templu, cu un sanctuar, o biserică, o catedrală, o capelă... Nu există cult de la care Proust să nu împrumute cîțiva termeni sacri. Magia, ocultismul, lumea primitivă și misticismul creștin nu sînt niciodată absente. Vocabularul „transcendenței" este uimitor de bogat la acest romancier care nu vorbește niciodată sau aproape niciodată despre metafizică și religie.

Mitologia clasică — ea însăși — joacă un rol în această zeificare a mediatorului. La începutul romanului *În umbra tinerelor în floare*, naratorul se duce la operă, și, din stal, contemplă familia Guermantes și pe amicii lor care tronează, maiestuoși și nepăsători, deasupra spectatorilor obișnuiți. Lojile închise, izolate de restul sălii, sînt un tărîm — o lume „de dincolo" inaccesibile muritorilor de rînd. Cuvîntul „loja la parter" [2] și lumina albăstruie sugerează naratorului o întreagă mitologie a elementului lichid. Oamenii de lume se metamorfozează în nimfe, nereide și tritoni... Pasajul este un exemplu ce ilustrează acea virtuozitate puțin țipătoare și acel lux „belle epoque" pe care „oamenii de gust"

1 Vezi, bunăoară, textul despre Bergotte, citat mai sus (n.aut.).

2 Joc de cuvinte greu traductibil pentru că termenul „baignoire" însemnează atît „cadă" cît și „lojă la parter" (n. tr.).

nu-l descoperă niciodată, în opera lui Proust, fără o oarecare neliniște.

La nivelul inferior al creației literare, imaginea este un simplu ornament pe care scriitorul îl poate suprima sau înlocui după plac. Marcel Proust renunță la această libertate. Romancierul nu este un realist al obiectului, ci un realist al dorinței. Imaginile trebuie să „transfigureze" obiectul. Ele nu trebuie să-l transfigureze după orice modă, ci după moda specifică adolescentului burghez ce se „cristalizează" începînd de la datele școlare și livrești. În imaginile mitologice se întîlnesc și se contopesc de minune dorința pe cale de a se naște a liceanului care visa la „lumea bună" în jurul anului 1885, copilăria maladivă și ocrotită a naratorului și chiar decorul sălii. Puriștii nu înțeleg în ce limite strîmte se exercită alegerea scriitorului.

Nu fără ironie, Proust solicită de la învechitele „unelte" mitologice servicii pe care e notoriu că sînt incapabile să le ofere. În mintea cititorului cultivat aluziile mitologice nu evocă sacrul, ci atmosfera unde orice sacru se ofilește și sfîrșește prin a muri, lumea profundă a „culturii clasice". Proust alege deci imaginile cele mai puțin potrivite cu rolul pe care dorește să le facă să-l joace. Totuși, el reușește să le includă în sistemul său estetic. Reușește, pentru că în acest stadiu al dezvoltării romanești, „divinitatea" mediatorului este ferm stabilită. Marcel n-are decît să-și ațintească privirea „fixă și dureroasă" asupra unei ființe oarecare, și vedem săpîndu-se între acea ființă și el, prăpastia transcendenței. Aici nu mai este imaginea cea care sacralizează percepția, ci percepția ce sacrilizează imaginea. Dar Proust expune această imagine drept o imagine adevărată și o face să reflecteze elementul sacru de împrumut pe care îl deține de la mediator. Imaginea retrimite sacrul așa cum un ecou retrimite sunetul spre locul de origine. Un asemenea joc nu-i gratuit. El nu distruge realismul dorinței, îl împlinește complet. În

realitate, totu-i fals în dorință, totul este teatral și artificial, cu excepția foamei imense de „sacru". Această foame metamorfozează elementele unei existențe sărmane și pozitive, de îndată ce copilul își descoperă un zeu, imediat ce izbutește să arunce asupra *Altuia*, asupra mediatorului său, atotputernicia „divină" a cărei povară îl zdrobește.

Copilăria lipsită de „sacru" izbutește să revitalizeze miturile defuncte de secole ; ea însuflețește simbolurile cele mai istovite. În decorul său burghez, pe care noi i-l iertăm cu greutate, Proust urmărește țeluri, ca Nerval, unul din scriitorii lui favoriți. Nerval din *Sylvie* „sacralizează" zeița Rațiune și transformă în veritabile sanctuare capriciile arhitecturale ale marilor seniori sceptici. Viața metafizică este atît de viguroasă la unele ființe, încît apare în împrejurările cele mai dușmănoase. De altminteri poate să ajungă la forme destul de monstruoase.

◇

Noțiunea de „trancendență" deviată spre uman iluminează poetica proustiană. Ea îngăduie risipirea confuziei ce stăruie în jurul *Timpului regăsit*. Ceea ce-i retrăit, în contact cu o relicvă a trecutului, este calitatea transcendentă a dorinței de altădată. Amintirea nu mai este otrăvită, cum a fost dorința, prin dorința rivală : „Fiecare persoană care ne face să suferim poate să fie asociată de noi cu o divinitate față de care ea nu este decît un reflex fragmentar... divinitate (Idee) a cărei contemplare ne dăruie îndată bucurie în locul suferinței pe care am simțit-o".

Memoria afectivă regăsește avîntul spre „sacru" și acest avînt este plăcere pură, căci nu este zdrobită de mediator. Bucățica de prăjitură, de madeleine, este o adevărată *comuniune*. Ea are toate virtuțile unei împărtășanii. Memoria disociază elementele contradictorii ale

dorinței. „Sacrul" își risipește parfumul, în timp ce inteligența — atentă și detașată — poate acum să recunoască obstacolul de care se izbește. Ea înțelege rolul mediatorului și ne dezvăluie mecanica infernală a dorinței.

Deci memoria afectivă poartă în ea condamnarea dorinței originare. Criticii vorbesc aici de „contradicție". Experiența, care procură, în cele din urmă, fercirea este repudiată. E adevărat. Dar contradicția nu-i la Proust, ea se află în dorința metafizică. A înțelege dorința realmente înseamnă a înțelege pe mediator în rolul său dublu-malefic și sacru. Extazul amintirii și condamnarea dorinței sînt implicate una prin alta ca lungimea prin lărgime sau negativul prin pozitiv. „Psihologia" proustiană este inseparabilă de revelația mistică. Îi este cealaltă față. Ea nu constituie — cum se afirmă azi — o a doua creație literară de un interes destul de mediocru.

Memoria afectivă este Judecata de Apoi a existenței proustiene. Ea separă sămînța cea bună de neghină, dar neghina trebuie să figureze în roman, pentru că romanul înseamnă trecutul. Memoria afectivă este vatra oricărei opere proustiene. Ea este izvor de adevăr și izvor de „sacru" ; din ea țîșnesc metaforele „religioase" ; ea dezvăluie funcția divină și demonică a mediatorului. Nu trebuie să-i limităm efectele la amintirile cele mai vechi și cele mai fericite. Amintirea care trăiește nu-i niciodată mai necesară ca în perioadele de frămîntare, căci ea risipește ceața urii. Memoria afectivă joacă un rol și în toată seria temporală. Ea luminează la fel infernul din *Sodoma și Gomora* ca și paradisul din Combray.

Memoria este izbăvirea scriitorului și a omului Marcel Proust. Ne codim în fața mesajului transparent din *Timpul regăsit*. Romantismul nostru nu tolerează izbăvirea decît în închipuire ; el nu tolerează decît adevărul care deznădăjduiește. Memoria afectivă este extaz, dar

este în același timp cunoaștere. Dacă ar transfigura obiectul, cum se repetă frecvent, romanul ne-ar descrie nu iluzia trăită în momentul dorinței, ci o iluzie nouă, rod al acestei noi transfigurări. N-ar mai exista realismul dorinței.

III

METAMORFOZELE DORINȚEI

DORINȚA potrivit *Altuia* este totdeauna dorința de a fi un *Altul*. Nu există decît o singură dorință „metafizică", dar dorințele personale ce concretizează această dorință primordială variază la infinit. Nimic nu este imuabil din ceea ce putem observa direct în dorința eroilor romanești. Intensitatea acestei dorințe este ea însăși variabilă. Ea e condiționată de gradul de „virtute metafizică" posedat de obiect ; iar o asemenea virtute e condiționată ea însăși de distanța ce separă obiectul de mediator.

Obiectul este pentru mediator ceea ce-i relicva pentru sfînt. Mătăniile pe care le-a folosit acesta, straiele purtate sînt mai căutate decît medalia doar atinsă sau binecuvîntată. Valoarea unei relicve e condiționată de „distanța" care o separă de „sfînt". La fel se întîmplă cu obiectul în dorința „metafizică".

Așadar trebuie să analizăm un al doilea aspect al triunghiului romanesc : acela care unește mediatorul cu obiectul dorit. Pînă acum am fost limitați la un prim aspect, acela ce unește pe mediator cu subiectul supus dorinței. Din fericire, cele două aspecte variază aproape în același mod. Triunghiul dorinței este un triunghi isoscel. Deci dorința devine totdeauna mai intensă pe măsură ce mediatorul se apropie de subiectul care dorește.

La Don Quijote, mediatorul este mai depărtat, și tot la Don Quijote dorințele personale sînt mai puțin chinuitoare. Acest înțelept ignoră încăpățînarea. În fața eșecului conchide — ca un filozof — că un alt cavaler va termina treaba și el se duce să-și caute norocul aiurea.

Activitatea lui Don Quijote rămîne destul de apropiată de joc. Jocul copilului e dinainte triunghiular. Este o imitare a adulților. Dar depărtarea este de așa

natură, între obiect și mediator, adică între jucărie și adultul care îi dăruiește un sens, încît jucătorul nu pierde niciodată din vedere caracterul iluzoriu al virtuții atribuite jucăriei. Don Quijote se află „dincoace" de joc, dar nu-i încă foarte depărtat. Iată de ce este cel mai senin dintre eroii de roman.

Mediatorul, foarte îndepărtat, răspîndește o lumină difuză pe o suprafață foarte vastă. Amadís nu arată nimic în mod foarte precis, dar arată cîte puțin din tot. Aventurile se succed într-un ritm intens, dar nici una nu poate — numai prin ea însăși — să facă din Don Quijote un al doilea Amadís. Iată de ce eroul nu socotește necesar să se înverșuneze împotriva nenorocului.

Pe măsură ce mediatorul se apropie, semnalizarea se precizează; „virtutea metafizică" se intensifică și obiectul devine „de neînlocuit". Dorințele Emmei Bovary sînt mai violente decît ale lui Don Quijote, iar dorințele lui Julien mai violente decît ale Emmei. Reflectorul se apropie încetul cu încetul și lumina lui se concentrează asupra unei suprafețe din ce în ce mai reduse.

Aventurile Emmei sînt mai „serioase" decît ale lui Don Quijote, dar „obiectele" în adevăr demne de a fi dorite — acelea ce ar face din Emma femeia care vrea să fie — nu se află în provincie. Sub aspect „metafizic", Rodolphe și Léon sînt acceptați în lipsă de altceva mai bun. Mai mult sau mai puțin, ei nu se pot înlocui unul prin altul. Nu primesc de la mediator decît o lumină care a pierdut din intensitate.

Purtarea eroilor reflectă datele schimbătoare ale medierii. Don Quijote se agită mult, însă cam în felul unui copil care se amuză. Emma Bovary este mai frămîntată. Mediatorul e totdeauna inaccesibil, dar nu suficient pentru a se putea resemna că nu-l va „atinge" niciodată, pentru a se mulțumi cu reflexul jucăuș asupra realului. Iată ce dă bovarismului tonalitatea lui specifică. El este esențial cotemplativ. Emma visează mult și dorește puțin, pe cînd eroii lui Stendhal, Proust

și Dostoievski visează puțin și doresc mult. Acțiunea reapare o dată cu medierea internă, dar o asemenea acțiune nu are nimic de-a face cu jocul. Obiectul sacru s-a apropiat; el pare la îndemînă; un singur obstacol stăruie între subiect și acest obiect: mediatorul însuși. Acțiunea devine totdeauna mai febrilă pe măsură ce mediatorul se apropie. La Dostoievski, dorința contracarată este atît de violentă încît poate conduce la asasinat.

◇

Pe măsură ce rolul „metafizicului" crește, în dorință, rolul „fizicului" scade. Cu cît mediatorul se apropie, cu atît pasiunea devine mai intensă, iar obiectul se „golește" mai mult de valoarea concretă.

Dacă ar fi să-i credem pe romantici și neoromantici, triumful mereu mai total al imaginației nu are decît urmări favorabile. Dar fărîmițarea progresivă a realului nu se produce fără exacerbarea rivalităților pe care le provoacă dorința. Această lege, cu aplicare riguroasă, definește perfect deosebirile și analogiile între universul lui Stendhal și universul lui Proust. Vanitoșii primului romancier și snobii celui de al doilea rîvnesc, se pare, un același obiect: foburgul Saint-Germain. Dar foburgul Saint-Germain a lui Proust nu este foburgul Saint-Germain a lui Stendhal. Aristocrația, în secolul XIX, a pierdut ultimele sale privilegii concrete. Pe vremea lui Proust, a frecventa vechea nobilime nu mai aducea nici un avantaj tangibil. Dacă forța dorinței ar fi proporțională cu valoarea concretă a obiectului, snobismul proustian ar fi fost mai puțin intens decît vanitatea stendhaliană. Dar contrariul e adevărat. Snobii din *Căutarea timpului pierdut* sînt mult mai frămîntați decît vanitoșii din *Roșu și Negru*. Trecerea de la un romancier la altul se poate deci defini ca un progres al „metafizicului" în detrimentul „fizicului". Stendhal nu ignoră, firește, că există un raport invers între forța dorinței și însemnătatea obiectului. „Cu cît o deosebire

socială este mai mică — scrie el — cu atît mai mult dă naștere la exagerare". Această lege nu guvernează numai vanitatea stendhaliană; ea se verifică de la un capăt la altul al literaturii românești și îngăduie să situăm operele unele în raport cu altele. Snobismul proustian și cu atît mai temeinic subterana dostoievskiană nu sînt decît „o depășire la limită" a acestei legi stendhaliene. Asemenea forme extreme ale medierii interne trebuie deci să fie definite ca *o diferență nulă provocînd o exagerare maximă*. De altfel cam așa definește Proust snobismul: „Lumea fiind regatul neantului, nu există între meritele diferitelor femei mondene decît deosebiri neînsemnate, care numai ele pot intensifica nebunește pizmele sau imaginația domnului de Charlus".

În *Lucien Leuwen* de Stendhal, rivalitatea între erou și tinerii aristocrați din Nancy sfîrșește prin a se fixa asupra unui „obiect" foarte real — frumoasa doamnă de Chasteller — care îmbină grațiile nobilimii cu avantajele foarte reale ale averii. La Proust, mediul social este același; marea problemă e totdeauna sediul saloanelor aristocratice, dar nu mai există o doamnă de Chasteller; există firește clanul Guermantes, dar nici frumusețea, nici banii lor nu-i interesează pe snobi. Dineurile de la ducesă nu sînt mai alese ca atîtea altele, seratele nu sînt mai strălucitoare. Între cei care sînt primiți și cei ce nu sînt, deosebirea este numai imaginară. Ceea ce Proust denumește „o frumoasă poziție mondenă" e ceva trecător, nesezisabil și aproape imperceptibil dacă nu ești tu-însuți snob. Inițierea mondenă nu mai are valoare „obiectivă", la fel ca învestirea cavalerească a lui Don Quijote de către un cîrciumar de țară.

Omul subteranei reprezintă ultimul stadiu al acestei evoluții spre dorința abstractă. Obiectul a dispărut complet. Dorința furioasă de a fi invitat la banchetul lui Zverkov nu mai poate fi interpretată nici măcar

ca avînd drept țel profituri materiale sau avantaje mondene.

Teoriile romantice și simboliste despre dorință, oglindesc, la modul lor, această fărîmițare progresivă a realului. Suportul concret al dorinței reprezintă acum foarte puțin în *cristalizare*. Crenguța din 1822 se reduce la un „grăunte de nisip" în alegoria stridiei și a perlei. Asemenea descrieri sînt exacte cu singura deosebire că aproape trec sub tăcere pe mediator. Mediatorul îi datorează imaginația, fecunditatea sa. Romanticul dă greș totdeauna cînd alege o coterie, o obedință. El pretinde să dea foc lumii pe altarul *Eului* său, dar *Altuia* ar trebui să i se închine.

„Fizicul" și „metafizicul" variază totdeauna în dorință, în detrimentul unuia sau altuia. Această lege are aspecte multiple. Ea explică, de pildă, dispariția progresivă a plăcerii sexuale în stadiile cele mai intense ale maladiei ontologice. „Virtutea" mediatorului acționează asupra simțurilor ca o otravă administrată în cantități din ce în ce mai mari care paralizează încetul cu încetul pe erou.

Emma Bovary cunoaște încă bucuria, căci dorința ei nu este foarte abstractă. Plăcerea este însă mai mică decît la vanitoșii lui Stendhal. Aproape nulă în momentul cuceririi, ea reapare frecvent, atunci cînd virtutea imaginară s-a destrămat. La Proust plăcerea a dispărut aproape complet. La Dostoievski nici nu poate fi vorba de ea.

◇

Chiar în cazurile cele mai favorabile, proprietățile fizice ale obiectului nu joacă decît un rol secundar. Nu ele stîrnesc dorința „metafizică"; ele sînt incapabile să o prelungească. De altfel nu absența plăcerii fizice dezamăgește pe eroul stendhalian sau proustian cînd posedă în sfîrșit obiectul dorinței lui. Decepția e propriu-zis „metafizică". Subiectul constată că posedarea obiectului nu i-a schimbat ființa; metamorfoza

așteptată nu s-a realizat. Decepția e cu atît mai îngrozitoare cu cît „virtutea" obiectului pare mai intensă. Prin urmare, decepția se agravează pe măsură ce mediatorul se apropie de erou.

La Don Quijote și doamna Bovary nu există încă decepție în sensul propriu al termenului. Fenomenul apare la Stendhal. În momentul cînd eroul stendhalian își însușește obiectul dorit, „virtutea" fuge precum gazul dintr-un balon care se sparge. Obiectul desacralizat pe neașteptate prin posedare și redus la proprietățile lui obiective provoacă faimoasa exclamație a lui Stendhal: „Nu-i decît asta!" Faptul că Julien ridică din umeri oglindește încă o nepăsare pe care n-o mai regăsim în amara deziluzie proustiană. La eroul dostoievskian, eșecul metafizic stîrnește o dezordine atît de profundă încît poate duce pînă la sinucidere.

Decepția dovedește în mod incontestabil absurditatea dorinței triunghiulare... Iată eroul constrîns, se pare, de a se supune evidenței. Nimic și nimeni nu-l mai desparte de acel *Eu* abject și umilit pe care dorința îl ascundea, într-o oarecare măsură, de viitor. Eroul lipsit de dorință riscă să cadă într-o prăpastie a prezentului ca un constructor de fîntîni căruia i s-ar rupe frînghia. Cum poate scăpa de acest îngrozitor destin?

El nu poate tăgădui eșecul dorinței lui, dar poate să-i limiteze urmările la obiectul acum posedat și poate la mediatorul care i l-a arătat. Decepția nu dovedește absurditatea *tuturor* dorințelor „metafizice", ci absurditatea acestei dorințe personale care tocmai l-a amăgit. Eroul recunoaște că s-a înșelat. Obiectul n-avusese niciodată valoarea de inițiere pe care i-o atribuia. Dar această valoare, el o transferă în altă parte, într-un alt obiect, într-o altă dorință. Eroul o să-și străbată existența din dorință în dorință cum o străbate un pîriu sărind peste pietre alunecoase.

Două posibilități se prezintă. Eroul decepționat poate să-și precizeze un nou obiect prin vechiul său mediator; poate de asemenea să-și schimbe mediatorul. Hotărîrea nu dezvăluie nici „psihologie", nici „liber-

tate" ; ea condiționează, ca atîtea alte aspecte ale dorinței „metafizice", depărtarea ce desparte eroul de mediator.

Cînd distanța este foarte mare, obiectul e — după cum știm — foarte sărac în virtute metafizică. Prestigiul mediatorului nu este angajat în dorințe personale. „Divinitatea" se află deasupra vicisitudinilor existenței. E unică și veșnică. Don Quijote are multe aventuri, dar nu există decît un Amadis ; doamna Bovary ar putea să schimbe amanții la nesfîrșit, fără să schimbe niciodată visul. Cînd mediatorul se apropie, ea este foarte legată de obiect și „responsabilitatea divină", dacă ne putem exprima astfel, este angajată în dorință. Eșecul acestei dorințe poate deci să se repercuteze dincolo de obiect și să provoace punerea în discuție a mediatorului însuși. Mai întîi idolul șovăie pe piedestalul său, chiar se prăbușește dacă decepția este destul de puternică. Proust a descris prăvălirea mediatorului cu un lux extraordinar de amănunte. Evenimentul este o adevărată revoluție în existența subiectului. Toate elementele acestei existențe sînt ca atrase de un magnet de mediator ; de la el provine ierarhizarea și chiar semnificația lor. Înțelegem deci că eroul pune totul în acțiune pentru a întîrzia o experiență care e obligator foarte dureroasă.

Cînd, în sfîrșit, naratorul este invitat la clanul Guermantes, după ce dorise zadarnic o asemenea invitație timp de mai mulți ani, încearcă inevitabila decepție. E aceeași mediocritate, sînt aceleași clișee ca în celelalte saloane. Cei din clanul Guermantes și oaspeții lor, aceste ființe supraomenești se adună oare pentru a vorbi despre afacerea Dreyfus sau despre ultimul roman, și pentru a tăifăsui în aceiași termeni, și pe același ton ca și ceilalți oameni mondeni ? Marcel caută un răspuns care conciliază prestigiul sacru al mediatorului și experiența negativă a posesiunii. Aproape reușește să se convingă, în timpul acestei prime serate, că prezența sa profanatoare a întrerupt mistere aristocratice a căror ce-

lebrare nu vor putea fi reluate înainte de a fi plecat. Voința de a crede este atît de puternică, la acest sfînt Toma „à rebours", încît supraviețuiește cîtva timp la proba concretă a neantului ce-l stăpînește pe idol.

Fiecare mediere își proiectează mirajul; mirajele se succed ca tot atîtea „adevăruri" ce iau locul adevărurilor anterioare printr-o veritabilă ucidere a amintirii care trăiește ocrotindu-se de adevărurile viitoare printr-o cenzură de neînlăturat e experienței cotidiene. Marcel Proust denumește „Eu", „lumile" proiectate de medierile succesive. „Eu"-urile sînt perfect izolate unele de altele, incapabile să-și rememoreze „Eu"-urile trecute, sau să presimtă „Eu"-urile viitoare.

Putem observa, la Stendhal, semnele prevestitoare ale acestei fragmentări în „Eu"-uri monadice. Sensibilitatea eroului stendhalian este supusă unor bruște variații care anunță personalitățile succesive din *Căutarea timpului pierdut*. Julien Sorel rămîne unul, dar unitatea sa e amenințată cu prilejul aberației trecătoare care este iubirea lui pentru Mathilde.

Totuși, la Proust, existența își pierde definitiv unitatea și stabilitatea pe care o asigură eternitatea „zeului" la eroii din romanele anterioare. Multiplicării mediatorilor îi datorăm această „descompunere a personalității" care îi neliniștea și îi sîcîia pe primii cititori ai lui Marcel Proust. Strigătele de alarmă nu erau poate decît în parte justificate. Atît timp cît mediatorul e departe, deci unic, eroul își păstrează unitatea, dar această unitate este făurită din minciună și iluzie. O singură minciună care îmbrățișează existența în totalitatea ei nu este preferabilă din punct de vedere moral unei serii de minciuni trecătoare. Dacă eroul proustian este mai bolnav decît alți eroi, boala-i aceeași, iar dacă-i mai vinovat, poartă aceeași vină. Așadar nu trebuie să-l împovărăm, ci trebuie cu siguranță să-l deplîngem, căci este mai nefericit decît predecesorii lui.

Cu cît domnia mediatorului e mai scurtă, cu atît e mai tiranică. Eroului dostoievskian îi sînt deci rezervate

cele mai mari suferinţe. La omul subteranei, succesiunea mediatorilor este atît de rapidă, încît nu mai putem vorbi de „Eu"-uri deosebite. După perioadele de stabilitate relativă despărţite prin crize violente sau intervale de atonie spirituală — aşa cum le observăm la Proust — la Dostoievski urmează o criză perpetuă. Elementele care sînt ierarhizate în mod permanent — sau trecător la ceilalţi romancieri, sînt aici haotice. Omul subteranei este adesea chiar sfîşiat între mai multe medieri contemporane. Este o altă fiinţă în fiecare clipă a duratei şi pentru fiecare din interlocutorii lui. Iată aici acea *polimorfie* a fiinţei dostoievskiene pe care o citează toţi criticii.

Pe măsură ce mediatorul se apropie, unitatea se fragmentează în multiplicitate. Trecem pe o serie de paliere de la mediatorul solitar, atemporal şi fabulos al lui Don Quijote la gloata dostoievskiană. „Cinci sau şase modele" între care se împarte — după afirmaţia lui Stendhal — „lumea bună" de pe vremea sa, iar aspectele multiple ale Eu-lui proustian sînt etapele acestui mare descendent. Demonul Posedaţilor se cheamă mulţime şi el se refugiază într-o *turmă* de porci. Este în acelaşi timp unul şi multiplu. Această atomizare a personalităţii este sfîrşitul medierii interne.

Mulţi scriitori au observat această înmulţire a mediatorilor. În ultimul său roman, *Der Komet*, Jean Paul [1] se inspiră din *Don Quijote*. Eroul său, Nikolaus Markgraf, „instalează, ca un actor, un suflet străin în locul sufletului său". Dar îi este cu neputinţă să se statornicească în rolul ales, şi, la fiecare lectură, schimbă mediatorul. Totuşi, romanul lui Jean Paul nu explorează decît aspecte destul de superficiale ale dorinţei potrivit *Altuia*, în secolul XIX. Mediatorii rămîn îndepărtaţi. La Stendhal, la Proust şi la Dostoievski — numărul mode-

[1] RICHTER (Johan Paul Friedrich) (1763—1825). Scriitor romantic german, celebru sub numele de JEAN-PAUL, pseudonim adoptat în admiraţia lui Jean-Jacques Rousseau. A publicat între altele: *Procese groenlandeze* (1783), *Loja invizibilă* (1793), *Hesperis* (1795), romanul *Titanul* (1800—1803) ş.a. (n. tr.).

lelor crește la nivelul unei medieri *interne*. În medierea internă se află adevărul profund al *modernului*.

Începînd cu Proust, mediatorul este literalmente „oricine" și se poate ivi „oriunde". Revelația „mistică" este o primejdie constantă. Soarta lui Marcel este hotărîtă de o întîlnire cu totul întîmplătoare pe promenada de la Balbec. E de ajuns ca eroul să arunce numai o privire asupra micii bande de fete pentru a fi fermecat.

> „Dacă din întîmplare zăream indiferent pe care din acele tinere, pentru că participau toate la o aceeași esență specifică — era ca și cum văzusem proiectîndu-se în fața mea, într-o halucinație mișcătoare și diabolică, ceva din visul vrăjmaș și totuși pătimaș dorit care, în clipa dinainte încă nu exista, deși de altminteri mocirlea în mod permanent, în creierul meu".

Acel „oricine" proustian se regăsește la Dostoievski la un asemenea nivel de automatism încît provoacă o groază comică. Aici ca și în alte pasaje vom descoperi la Dostoievski adevărul caricatural al experienței proustiene. Omul subteranei — ca și Marcel — este biruit de prestigiul *Altuia* într-un loc public și face o criză de febră ontologică. În ambele cazuri, eroul se află în prezența „visului vrăjmaș și totuși pătimaș dorit". O lectură atentă dezvăluie o perfectă identitate de structură la cei doi romancieri. Ofițerul necunoscut întîlnind pe omul subteranei în calea lui, îl ia de umeri și-l îmbrîncește fără ceremonial. Naratorul proustian nu-i direct obiectul maltratărilor micii bande, dar cînd o vede pe Albertine sărind peste capul unui bătrîn terorizat se socotește aidoma victimei. Proust și Dostoievski descriu în același mod atitudinea arogantă a mediatorului făcîndu-și drum prin mulțime, nepăsarea lui disprețuitoare pentru „insectele" ce-i mișună la picioare, impresia de forță irezistibilă care o transmite spectatorului fascinat. Totul, la mediator, dezvăluie o superioritate liniștită și senină, de

esență, pe care nenorocitul, zdrobit, tremurînd de ură și ardoare, se străduiește în zadar să și-o însușească.

Cu cît medierea devine mai instabilă cu atît jugul este mai apăsător. Medierea lui Don Quijote este o monarhie feudală, uneori mai mult simbolică decît reală. Cea a omului din subterană e o serie de dictaturi, la fel de crude pe cît de trecătoare. Urmările acestei stări convulsive nu sînt limitate la o regiune oarecare a existenței ; ele sînt în mod precis *totalitare*.

Eclectismul golește admirațiile excesive, trecătoare, modele totdeauna efemere, succesiunea mereu mai rapidă a teoriilor, sistemelor și școlilor, iar aceste „accelerări ale istoriei" care stîrnesc emoție în zilele noastre sînt tot atîtea aspecte convergente, pentru Dostoievski, ale evoluției pe care tocmai am schițat-o. Subterana este o dezintegrare a ființei individuale și colective. Numai Dostoievski ne-a descris un fenomen pe care trebuie totuși să-l considerăm în cadrul istoric. Nu trebuie să vedem în acesta, ca unii admiratori ai romanului rus, dezvăluirea neașteptată a unui adevăr etern care ar fi scăpat scriitorilor și gînditorilor de odinioară.

Dostoievski examinează el însuși din punct de vedere istoric, polimorfia personajelor sale. Ivirea vremelnică a modului de existență subteran este subliniată de prințul Mîșkin într-un pasaj dureros de ironic din *Idiotul* :

> „Oamenii din epocile îndepărtate (vă jur că asta m-a izbit întotdeauna) erau foarte deosebiți de ai noștri : erau ca o altă specie umană... Pe vremea aceea trăia un soi de om cu o singură idee ; contemporanii noștri sînt mai nervoși, mai dezvoltați, mai sensibili, capabili să urmărească două, sau trei idei în același timp. Omul modern e mai mare, ceea ce-l împiedică, vă răspund, să fie tot dintr-o bucată ca în veacurile trecute".

Dostoievski rezumă într-o frază drumul pe care l-am străbătut noi înșine. Pornind de la eroul lui Cervantes, de nezdruncinat în fidelitățile lui și totdeauna aidoma cu

el însuși, am coborît puțin cîte puțin pînă la omul subteranei, adevărată zdreanță omenească sortită umilirii și aservirii, giruetă neînsemnată, plantată pe ruinele „umanismului occidental".

Formele cele mai diverse ale dorinței triunghiulare se organizează deci într-o structură universală. Nu există un aspect al dorinței, la un romancier oarecare, ce să nu se poată corela cu alte aspecte ale operei sale și cu toate operele. Așadar dorința apare ca o structură dinamică desfășurîndu-se de la un capăt la altul al literaturii romanești. Putem compara această structură cu un obiect care cade în spațiu și a cărui formă se modifică neîncetat datorită vitezei crescînde imprimată de cădere. Romancierii, așezați la nivele deosebite, descriu obiectul așa cum se oferă privirii lor. Cel mai adesea, ei nu fac decît să bănuiască metamorfozele suferite de obiect și pe acelea care trebuie să le mai sufere. Ei nu văd totdeauna raporturile dintre propriile lor observații și acelea ale înaintașilor. Unei „fenomenologii" a operei romanești îi revine sarcina de a clasifica asemenea raporturi. Această fenomenologie nu mai ține seamă de frontierele dintre diverse opere. Trecînd de la una la alta în deplină libertate, ea caută să adopte mișcarea însăși a structurii „metafizice", ea caută să stabilească o „topologie" a dorinței potrivit *Altuia*.

IV

STĂPÎNUL ŞI SCLAVUL

DORINŢA metafizică este prin excelenţă contagioasă. Această trăsătură caracteristică este uneori cu greu dezvăluită, căci dorinţa împrumută, pentru a se propaga de la unul la altul, căile cele mai neaşteptate; ea se sprijină pe obstacolele care caută s-o împiedice, pe indignarea ce o stîrneşte, pe ridicolul cu care vrem s-o acoperim.

De mai multe ori îi vedem pe prietenii lui Don Quijote simulînd nebunia pentru a-l vindeca pe vecinul lor de a lui; pornesc în urmărirea sa, se deghizează, născocesc mii de farmece şi se înalţă treptat, pînă la culmea de extravaganţă unde i-a precedat eroul. Acolo Cervantes le-a dat întîlnire. El se întrerupe un moment şi se preface că se miră văzîndu-i pe aceşti doctori nu mai puţin turbaţi de mînie decît pacientul lor.

Nu trebuie să conchidem, ca romanticii şi toţi cavalerii medievali literari, că Cervantes s-a hotărît în sfîrşit să demaşte „pe duşmanii idealului" şi să răzbune insultele cu care nu încetează să-l copleşească pe Don Quijote. Unul dintre argumentele de seamă în favoarea interpretării romantice este puţina simpatie ce o simte — în mod vizibil — Cervantes pentru acei care intervin ca să-l vindece pe eroul lui. Deoarece Cervantes este *împotriva* celor care îl dojenesc pe Don Quijote, trebuie să fie *de partea acestuia*. Astfel acţionează logica noastră romantică. Cervantes este — în acelaşi timp — mult mai simplu şi mult mai subtil. Nimic nu-i mai departe de el ca viziunea hugolescă şi justiţiară a romanului. Cervantes vrea pur şi simplu să ne arate că Don Quijote răspîndeşte în jurul lui maladia ontologică. Contagiunea, vizibilă în cazul lui Sancho, îşi extinde efectele asupra tuturor fiinţelor frecventate de erou şi mai ales asupra acelora pe care le scandalizează sau le irită nebunia lui.

Samson Carrasco — aspirantul la cavalerie — nu se înarmează cavaler decît pentru a-i reda sărmanului nobil sănătatea pierdută ; dar nu vrea să se dea bătut înainte ca Don Quijote să nu-l fi zvîrlit de pe şa. „Cred că nu există un nebun mai ştrașnic decît stăpînul meu — observă scutierul lui Samson — căci, pentru a-l face pe un alt cavaler să-şi recapete judecata pe care a pierdut-o, devine el însuşi nebun şi porneşte să caute, ceea ce o dată găsit, poate să-i cadă din nou pe mutră".

Scutierul se dovedeşte bun profet. Umilirea suferită din partea lui Don Quijote provoacă ostilitatea lui Samson Carrasco. Acesta nu mai poate să depună armele înainte de a-l face să se tăvălească în ţărînă pe rivalul său triumfător. Acest mecanism psihologic îl fascinează vizibil pe Cervantes care înmulţeşte exemplele pe măsură ce-i citim opera. Altisidora, tînăra însoţitoare a ducesei, simulează că-i îndrăgostită de Don Quijote, dar se înfurie cu adevărat cînd este respinsă de acesta. Ce poate însemna deci o asemenea mînie dacă nu începutul unei pasiuni ?

Subtilitatea pur şi simplu diabolică a răului ontologic dă cheia multor episoade. Înţelegem mai ales, de ce imitarea stîngace a lui Avellaneda şi succesul primei părţi devin o temă capitală în partea a doua din *Don Quijote*. Natura echivocă a acestui succes este minunat de donquijotească. Difuzarea operei răspîndeşte pînă la hotarele lumii creştine numele cavalerului şi stîrneşte vîlvă despre păţaniile lui. Şansele de contaminare se înmulţesc. Se imită imitatorul prin excelenţă ; opera care denunţă dorinţa metafizică este înregimentată sub steagul lui ; ea devine cel mai bun aliat al său. Ce-ar spune Cervantes dacă ar putea să citească interpretările exaltate care se succed de la sfîrşitul secolului XVIII, ce-ar spune despre Chamisso, Unamuno sau André Suarès ? Iar romancierul ne sugerează ironic, că fiind încredinţat că demască răul ontologic seamănă poate puţin, el însuşi, cu toţi acei buni samariteni care o pornesc pe urmele lui Don Quijote pe drumul nebuniei.

Natura contagioasă a dorinței metafizice este un punct capital al revelației romanești. Aici, Cervantes revine neobosit. În timpul călătoriei la Barcelona, un necunoscut îl apostrofează pe Don Quijote în acești termeni:

„La naiba cu Don Quijote de la Mancha!... Dacă ești nebun, și dac-ai fi numai pentru tine, închis în nebunia ta, răul n-ar fi așa de mare; dar ai însușirea să-i faci nebuni și țicniți pe toți care-i cunoști; iar drept dovadă despre ce spun, nu trebuie decît să te uiți la seniorii care te însoțesc."

Don Quijote nu-i singurul personaj al lui Cervantes a cărui dorință e contagioasă. Anselme și Lothar ne oferă un al doilea exemplu al acestui ciudat fenomen. Refuzul lui Lothar la zănaticele cereri ale prietenului său este mai puțin energic și, mai ales, mai puțin stăruitor decît par s-o ceară în mod imperios caracterul atribuit personajului și natura relațiilor sale cu Anselme. Lothar se lasă ispitit de un fel de zăpăceală.

Aceeași zăpăceală îl conduce pe Velcianinov la logodnica lui Pavel Pavlovici. Ne așteptăm, și aici, la un refuz mai viguros. Dar Velcianinov acceptă invitația; ca și Lothar intră în jocul prietenului său întru mediere; după cum ne spune Dostoievski, este victoria „unei ciudate porniri". N-am mai termina cu asemănările dintre *Eternul soț* și *Curiosul obraznic*.

Dorința metafizică este totdeauna contagioasă. Ea devine din ce în ce mai intensă pe măsură ce mediatorul se apropie de erou. În realitate, contaminarea și apropierea nu constituie decît unul și același fenomen. Există mediere internă, cînd „luăm" o dorință a vecinului, așa cum ne-am îmbolnăvi de ciumă sau de holeră prin simplu contact cu cel infectat.

Vanitate și snobism nu pot firește să înflorească decît pe un teren pregătit, în miezul unei vanități și a unui snobism care există. Cu cît mediatorul se apropie, cu atît se măresc ravagiile medierii. Manifestările colective

biruie manifestările individuale. Consecinţele acestei evoluţii sînt infinite şi nu vor apărea decît puţin cîte puţin.

Molipsirea este atît de generală, în universul medierii interne, încît orice individ poate deveni mediatorul vecinului său fără să înţeleagă rolul ce e pe cale să-l joace. Mediator fără s-o ştie, acel individ e poate incapabil el însuşi să dorească spontan. Va fi deci tentat să copieze copia propriei lui dorinţi. Ceea ce nu era la el, iniţial, decît un simplu capriciu o să se transforme într-o pasiune violentă. Oricine ştie că orice dorinţă îşi dublează intensitatea atunci cînd este împărtăşită. Două triunghiuri identice şi de sens contrar se vor suprapune atunci unul peste altul. Dorinţa o să „circule" din ce în ce mai repede între cei doi rivali, sporind în intensitate la fiecare du-te-vino, aidoma curentului electric dintr-o baterie ce urmează să fie încărcată.

Acum avem un subiect-mediator şi un mediator-subiect, un model-discipol şi un discipol-model. Fiecare imită pe altul afirmînd în acelaşi timp prioritatea şi anterioritatea propriei sale dorinţi. Fiecare vede în celălalt un persecutor fioros de crud. Toate relaţiile sînt simetrice ; cei doi parteneri se cred despărţiţi de o prăpastie fără fund, dar nu putem spune nimic despre unul care să nu fie în aceeaşi măsură adevărat şi despre celălalt. Înfruntarea sterilă a contrariilor devine tot mai atroce şi tot mai zadarnică în măsura în care cele două fiinţe se apropie una de alta şi dorinţa lor devine mai intensă.

Cu cît este mai intensă, cu atît ea ne apropie mai mult de rivalul detestat. Orice sugerează ceva unuia, sugerează la fel celuilalt, inclusiv dorinţa de a se deosebi cu orice preţ. Fraţii duşmani o pornesc deci totdeauna pe aceleaşi drumuri mîniaţi la culme. Ei amintesc de cei doi notabili din *Don Quijote* care străbat un munte behăind în căutarea unui măgar pierdut. Imitarea este atît de minunată încît cei doi se îndreaptă în fiecare clipă unul spre celălalt, crezînd că au găsit animalul. Dar animalul nu există ; l-au mîncat lupii.

Alegoria lui Cervantes transpune într-un comic echivoc suferințele și vanitatea medierii duble. Romancierii fac puțin caz de individualismul romantic care-i totdeauna, deși caută adesea s-o ascundă, un rod al antagonismului. Societatea modernă nu mai este decît o *imitare negativă* și străduința de a ieși de pe drumurile bătătorite face în mod firesc ca toată lumea să recadă în rutină. Toți romancierii au descris acest eșec al cărui mecanism se repetă pînă în cele mai mici amănunte ale existenței cotidiene. Iată, bunăoară, „turul pe dig" al burghezilor în vacanță la Balbec.

> „Toți acei oameni... prefăcîndu-se că nu văd, pentru a lăsa impresia că puțin le pasă unii de alții, dar privindu-se pe furiș, spre a nu risca să se înfrunte, persoanele care mergeau lîngă ei sau veneau din sens opus se loveau dimpotrivă de ele, se țineau scai de ele, deoarece fuseseră reciproc din partea lor obiectul aceleiași atenții ascunse sub disprețul aparent."

◇

Medierea dublă, sau reciprocă, o să ne îngăduie să completăm unele descrieri schițate în primul capitol. L-am văzut pe domnul de Rênal „copiindu-și" dorința de a avea un învățător, după o dorință *imaginară* a lui Valenod. Asemenea dorință imaginară este rodul unei neliniști cu totul subiective. Niciodată Valenod nu s-a gîndit să-l facă pe Julien învățătorul copiilor săi. Sorel-tatăl nu-i decît un ticălos genial cînd spune „O să găsim mai bine în altă parte". Nimeni nu i-a făcut propuneri. Este primul surprins cînd află că „Domnul Primar" se interesează de feciorul său fără căpătîi.

Puțin mai tîrziu, îl vedem totuși pe Valenod propunîndu-i lui Julien să intre în serviciul lui. Oare Stendhal îl confundă pe Valenod visat de domnul de Rênal cu Valenod cel adevărat care nici măcar nu se gîndește la Julien ? Stendhal nu confundă nimic ; el înțelege să dezvăluie, la fel ca Cervantes, natura contagioasă a do-

rinţei „metafizice". Rênal credea că imita dorinţa lui Valenod, dar acum Valenod imita dorinţa lui Rênal.

Atunci situaţia devine foarte complicată. Lumea întreagă s-ar coaliza pentru a-l convinge pe domnul de Rênal despre adevărul pe care domnul de Rênal ar refuza încă să-l accepte. Omul de afaceri a bănuit totdeauna intenţiile lui Valenod faţă de Julien ; acum n-ar putea să se mai îndoiască pentru că faptele au confirmat intenţia sa mincinoasă. Realul ţîşneşte din iluzie şi furnizează acesteia o cauţiune înşelătoare. Printr-un proces analog, popoare şi politicieni aruncă unii asupra altora cu cea mai desăvîrşită bună credinţă din lume — responsabilitatea conflictelor ce îi fac să se înfrunte.

În medierea dublă, metamorfoza obiectului este comună la cei doi parteneri. Observăm aici rodul unei ciudate colaborări negative. Aşadar burghezii n-au nevoie „să-şi repete dovezile". Ei le contemplă zilnic în ochii disprefuitori sau invidioşi ai celor aidoma lor. Putem neglija părerea unui vecin binevoitor ; nu putem pune la îndoială mărturisirea involuntară a unui rival.

Julien valorează cît valorează, dar această valoare nu are nici o legătură cu primele lui succese. Făuritorii carierei lui nu-i poartă nici un interes adevărat, nici afecţiune sinceră. Sînt incapabili să aprecieze serviciile pe care tînărul le poate face pentru ei. Rivalitatea lor îi asigură lui Julien majorări de salariu şi perspective de viitor ; această rivalitatea îi deschide uşile palatului La Mole. Între Julien cel adevărat şi Julien pe care şi-l dispută cei doi demnitari din Verrières, depărtarea este la fel de mare ca între lighenaşul de bărbierit şi casca lui Mambrin, dar depărtarea şi-a schimbat natura. Iluzia nu-i hazlie, ca aceea a lui Don Quijote, ci fiindcă a încetat să mai existe — lucru ciudat — se bucură de credit. Adevăratul burghez nu crede în platitudinile neplăcute. El face chiar din platitudinea neplăcută criteriul oricărui adevăr. În medierea dublă, dorinţa de a poseda obiectul e mai puţin intensă decît teama de a-l vedea stăpînit de altul. Ca şi celelalte elemente ale unui

univers pe care burghezul l-ar vrea pe deplin „pozitiv", transfigurarea obiectului dorit, ea însăşi, a devenit negativă.

Fenomenul medierii duble îngăduie să interpretăm un pasaj deosebit de enigmatic al părţii a doua din *Don Quijote*. Altisidora, subreta ducesei care se dovedeşte foarte abilă ca să-l păcălească pe Don Quijote, se preface că moare, apoi că învie şi descrie celor din jur călătoria ei în lumea umbrelor :

> „Am reuşit să ajung pînă la uşă, unde am găsit o duzină de diavoli care se jucau cu mingea, toţi cu pantaloni şi-n vestă scurtă cu mîneci. Purtau tabare [1] după moda flamandă cu manşete la fel, lăsînd patru degete din braţ afară pentru ca mîinile să pară mai mari. Paletele lor erau de foc. Dar ceea ce mi-a provocat cea mai profundă uimire e că se foloseau de cărţi în loc de mingi, iar aceste cărţi erau umplute cu vînt şi viforniţă ! Lucru minunat şi nou. Totuşi nu asta m-a uluit atît, ci mai ales faptul că deşi ar fi fost firesc ca acei care cîştigau să se bucure şi acei care pierdeau să fie mîhniţi — aici toţi bombăneau, se burzuluiau şi se blestemau... M-a mai mirat şi altceva... după prima aruncare, „mingea" devenise inutilizabilă ; astfel că la fiecare lovitură cărţile vechi şi cele noi se înmulţeau. Era minunat !"

Acest joc cu mingea al diavolilor simbolizează perfect caracterul reciproc pe care o ia imitarea în mediere dublă. Jucătorii se înfruntă dar se aseamănă, fiind chiar interşanjabili, căci fac întocmai aceleaşi gesturi. Mingea pe care şi-o trimit unul altuia simbolizează acel du-te-vino al dorinţei între subiectul-mediator şi mediatorul-subiect. Jucătorii sînt parteneri, adică se înţeleg, dar numai asupra neînţelegerii. Nimeni nu vrea să piardă şi totuşi, lucru ciudat, nu mai există, în acest joc, decît cei care pierd : „toţi bombăneau, se burzuluiau şi se bles-

[1] Haină medievală care se purta deasupra armurii (n. tr.).

temau". Fiecare, o ştim, îl face pe un *Altul* răspunzător de nenorocirea care-l copleşeşte. Iată aici medierea dublă, pentru toţi cauză egală de suferinţă ; iată conflictul steril de care nu se pot niciodată desprinde aceşti liberi asociaţi care sînt jucătorii. Istorisirea Altisidorei este o alegorie foarte clară ce-l priveşte pe Don Quijote, căci lui Don Quijote i se adresează tînăra. De altminteri, aceasta dă pasajului caracterul enigmatic ; nu mai mult decît în nuvela *Curiosul obraznic*, această istorisire nu pare la locul potrivit în romanul lui Don Quijote. Nu se observă raportul care uneşte sublima nebunie a cavalerilor cu sordida pasiune a jucătorilor diavoleşti. Acest raport ilustrează perfect teoria „metafizică" a dorinţei şi trecerea inevitabilă de la medierea externă la medierea internă. În această curioasă istorisire, Cervantes susţine ironic unitatea dorinţei triunghiulare. Orice dorinţă potrivit *Altuia* oricît de nobilă şi inofensivă ni se pare la început, duce victima încetul cu încetul spre regiuni infernale. Medierii solitare şi îndepărtate a lui Don Quijote îi urmează medierea dublă. Partenerii jocului cu mingea nu sînt niciodată mai puţin de doi, dar numărul lor poate creşte la nesfîrşit. Altisidora afirmă vag că a văzut o „duzină" de diavoli. Dacă-i dublă, medierea poate deveni triplă, cvadruplă, multiplă. Ea poate sfîrşi prin a afecta colectivitatea în întregime. Jocul rapid al paletelor „care erau din văpăi" simbolizează accelerarea prodigioasă a procesului „metafizic" cînd ajungem la „porţile" infernului, adică la stadiile ultime ale medierei.

Forţa constrîngătoare a iluziei creşte pe măsură ce contaminarea se extinde şi numărul victimelor se înmulţeşte. Nebunia iniţială se intensifică, se „pîrguieşte", „înfloreşte", se oglindeşte în toate privirile. Fiecare mărturiseşte în favoarea ei. Urmările pe care le provoacă sînt atît de spectaculoase, încît germenele său himeric este înmormîntat pentru totdeauna. Toate valorile sînt duse cu sine în acest vîrtej. Modéle şi copii se

reînnoiesc din ce în ce mai repede în jurul burghezului care nu trăiește aici mai puțin în veșnicie, permanent fermecat în fața ultimei mode, a ultimului idol, a ultimului slogan. Ideile și oamenii, sistemele și formulele se succed într-o horă mereu mai sterilă. Acesta-i vîntul și vifornița pe care și le trimit jucătorii-diavoli ai Altisidorei. Ca totdeauna la Cervantes, aspectele literare ale sugestiei sînt puse în evidență în mod deosebit. La fiecare lovitură de paletă „cărțile vechi și cele noi se înmulțesc. E minunat!" Trecem încetul cu încetul de la romanele cavalerești la romanele-foileton și la formele moderne ale sugestiei colective, totdeauna mai abundente, totdeauna mai obsedante... Astfel publicitatea cea mai abilă nu caută să ne convingă că un produs este excelent, ci că este dorit de *Alții*. Structura triunghiulară pătrunde în cele mai neînsemnate amănunte ale existenței cotidiene. Pe măsură ce coborîm în infernul medierii reciproce procesul descris de Cervantes devine totdeauna mai universal, mai derizoriu și mai catastrofic.

◇

La originea unei dorințe se află mereu — afirmăm noi — spectacolul unei alte dorințe, reală sau iluzorie. Această lege suferă, se pare, numeroase excepții. Oare nu *nepăsarea* neașteptată a Mathildei înflăcărează dorința lui Julien? Iar, puțin mai tîrziu, oare nu nepăsarea eroic simulată de Julien, mai mult decît dorința rivală a doamnei Fervacques, trezește dorința Mathildei? Nepăsarea joacă, în geneza acestor dorințe, un rol ce pare să contrazică rezultatele analizelor noastre.

Înainte de a răspunde la această obiecție, trebuie să deschidem o scurtă paranteză. Prezența unui rival nu-i necesară în dorința sexuală, pentru a putea califica această dorință drept triunghiulară. Ființa iubită se dedublează în obiect și subiect sub privirea amantului. Sartre a sezisat acest fenomen și pe el își întemeiază în *Ființa și Neantul* analiza despre iubire, sadism și maso-

chism. Dedublarea face să apară un triunghi ale cărui trei vîrfuri sînt ocupate de amant, iubită şi corpul acesteia. Dorinţa sexuală, ca toate dorinţele triunghiulare, este totdeauna contagioasă. Cine spune contagiune spune în mod obligatoriu cea de a doua dorinţă privind *acelaşi* obiect ca şi dorinţa originară. A imita dorinţa amantului său înseamnă a se dori pe *sine însăşi*, datorită dorinţei acestui amant. Asemenea modalitate specifică medierii duble se numeşte *cochetărie*.

Cocheta nu vrea să-şi dăruiască preţioasa persoană dorinţelor pe care le provoacă, dar ea n-ar fi atît de preţuită dacă n-ar provoca astfel. Preferinţa pe care şi-o atribuie cocheta se întemeiază în mod exclusiv pe preferinţa pe care i-o acordă *Alţii*. Iată de ce cocheta caută lacom dovezile acestei preferinţe; ea întreţine şi aţîţă dorinţele amantului său nu pentru a i se dărui ci pentru a-l refuza mai bine.

Nepăsarea cochetei faţă de suferinţele amantului său nu-i simulată, dar nu are nici o legătură cu nepăsarea obişnuită. Ea nu înseamnă absenţa dorinţei : este reversul unei dorinţe faţă de sine însăşi. Amantul nu se înşală în această privinţă. Crede chiar că recunoaşte în nepăsarea iubitei sale acea autonomie „divină" de care se simte el însuşi lipsit şi pe care arde de nerăbdare s-o cucerească. Totuşi cochetăria biciuieşte dorinţa iubitului. Şi această dorinţă, la rîndul ei, furnizează o nouă hrană cochetăriei. Există aici un cerc vicios care este acela al medierii duble.

„Disperarea" iubitului şi cochetăria iubitei sporesc împreună, căci cele două sentimente sînt copiate unul după celălalt. E aceeaşi dorinţă, totdeauna mai intensă, care circulă între cei doi parteneri. Dacă cei ce se iubesc nu sînt niciodată de acord, cauza nu-i că sînt prea „deosebiţi", cum se afirmă obişnuit şi în romanele sentimentale, ci pentru că seamănă prea mult unul cu altul, pentru că sînt toţi cópiile unora faţă de alţii. Dar cu cît seamănă mai mult, cu atît se visează mai deose-

biți. Acest *Însuși* care îi obsedează este conceput ca fiind un *Altul* absolut. Medierea dublă asigură un antagonism la fel de radical pe cît este de vid, antagonism absolut perfect de identic a două figuri simetrice și de sens invers.

Aici, ca în alte părți, apropierea dă naștere conflictului. E vorba de o lege fundamentală ce guvernează la fel mecanismul iubirii „cerebrale" ca și evoluția socială. Această apropiere niciodată cunoscută dar mereu presimțită provoacă disperarea amantului ; acesta nu-și poate disprețui iubita fără a se disprețui pe sine ; nu poate s-o dorească fără ca ea să se dorească pe sine. Devine, ca Alceste *misantrop*[1].

Acum putem să închidem paranteza și să răspundem la obiecția pe care o formulasem adineauri. În universul medierii interne, nepăsarea nu este niciodată doar neutră. Nu-i niciodată pură absență a dorinței. Ea apare totdeauna observatorului ca aspectul exterior al unei dorințe de sine însuși. Această dorință prezumată este imitată. Dialectica nepăsării nu contrazice, ea confirmă legile dorinței metafizice.

Indiferentul pare că posedă totdeauna acea stăpînire de sine radioasă, al cărei secret îl căutăm cu toții. El pare că trăiește în circuit închis, bucurîndu-se de ființa lui, într-o beatitudine pe care nimic n-o tulbură. El este zeu... Prefăcîndu-se nepăsător față de Mathilde și atițînd dorința doamnei de Fervacques, Julien nu oferă tinerei imitarea *unei* dorințe, ci a două dorințe. Caută să înmulțească șansele de contaminare. Aceasta este „politi-

[1] Cochetăria este de altfel o mediere nesigură, frizînd spaima, și care cere imperios să fie reînnoită constant de noi dorințe. Ea aparține zonelor superioare ale medierii interne. Cînd mediatorul se apropie de subiectul care dorește, cochetăria dispare. Femeia iubită nu sucombă contagiunii iubitului său. Disprețul secret ce-i consacră e prea intens pentru ca dorința iubitului să reușească să-i fie o contrapondere. Asemenea dorință nu înnobilează femeia în propriii ei ochi, dar îl înjosește pe iubit. Acesta este anexat regatului banalității, prostului gust și sordidului unde se află obiectele *care se lasă posedate* (n. aut.).

ca rusă" a acelui dandy Karasov. Dar Karasov nu este născocit. Sorel-tatăl cumulează dinainte cele două rețete în negocierile sale cu domnul de Rênal. Simulează, față de acesta, o nepăsare ce pune în valoare vagile sale aluzii despre propuneri mai avantajoase. Între isteţimea şireată a ţăranului din Franche-Comté şi rafinamentele iubirii cerebrale nu-i nici o deosebire de structură.

◇

Orice dorință în universul medierii interne, poate da naştere unor dorințe concurente. Dacă subiectul care dorește cedează avîntului ce-l duce spre obiect, dacă oferă dorința lui drept spectacol altuia, se creează, la fiecare pas, obstacole noi şi se intensifică obstacolele existente. Secretul reuşitei, în afaceri ca şi în iubire, este prefăcătoria. Trebuie să-ți disimulezi dorința pe care o simți, trebuie să simulezi pe cea care n-o simți. Trebuie să minți. Totdeauna, datorită minciunii, personajele stendhaliene reuşesc să-şi atingă scopurile, cel puțin dacă n-au de-a face cu o ființă pătimaşă. Dar ființele pătimaşe sînt infinit mai rare în universul postrevoluționar.

Să arăți unei femei vanitoase că o dorești înseamnă să-ți dezvălui eul inferior, repetă adesea Stendhal. Înseamnă deci a te expune să dorești totdeauna fără a stîrni niciodată dorința. Cînd medierea dublă năvălește în domeniul iubirii, orice speranță de reciprocitate dispare. Flaubert formulează în corespondența sa principiul absolut că „niciodată două ființe nu iubesc în acelaşi timp" [1]. Orice înțelegere a dispărut dintr-un sentiment ce se definește prin înțelegerea însăşi. Cuvîntul supraviețuiește lucrului şi înseamnă *contrariul* a ceea

[1] DURRY (Marie-Jeanne), *Flaubert et ses projets inedits* (n. aut.).

ce însemna iniţial. Transcendenţa deviată se caracterizează totdeauna printr-o deviere în acelaşi timp subtilă şi grosolană a limbajului. Ca ziua şi noaptea este iubirea Mathildei şi aceea a doamnei de Rênal, dar ne folosim de acelaşi cuvînt pentru ambele sentimente.

Pasiunea romantică este deci exact inversul a ceea ce pretinde să fie. Nu înseamnă abandon faţă de un *Altul*, ci război neînduplecat între două vanităţi rivale. Iubirea egoistă a lui Tristan şi Isolda, primii eroi romantici, vestesc un viitor al discordiei. Denis de Rougemont analizează mitul cu o rigoare extremă şi ajunge la adevărul pe care-l ascunde poetul : adevărul romancierilor. Tristan şi Isolda „se iubesc reciproc, dar fiecare nu-l iubeşte pe celălalt decît *pornind de la sine nu de la celălalt*. Nenorocirea lor îşi găseşte astfel sursa într-o falsă reciprocitate, mască a unui dublu narcisism. Într-o măsură atît de mare, încît, în unele momente, simţim cum străbate în excesul pornirii lor un fel de ură a iubitului".

Ce rămîne subînţeles la îndrăgostiţii lui Thomas [1] şi Béroul [2] este perfect înţeles în romanul stendhalian. La fel ca doi dansatori care ascultă de bagheta unui nevăzut şef de orchestră, cei doi parteneri observă o simetrie perfectă : mecanismul dorinţei lor este identic. Prefăcîndu-se nepăsător, Julien face din nou să funcţioneze la Mathilde, un resort asemănător cu propriul său resort, acela a cărui cheie o deţine tînăra. Medierea dublă transformă relaţiile amoroase într-o luptă ce se desfăşoară potrivit unor reguli imuabile. Victoria aparţine aceluia din cei doi îndrăgostiţi, care-şi susţine cel mai bine minciuna sa. A-ţi dezvălui dorinţa este o gre-

[1] Truver anglo-normand din sec. XII, autorul unui roman în versuri despre Tristan şi Isolda (n. tr.).

[2] Truver normand din sec. XII care a povestit legenda lui Tristan şi Isolda (n. tr.).

şeală ce poate fi cu atît mai puţin iertată cu cît nu vei mai fi tentat s-o comiţi îndată ce partenerul o va fi comis el însuşi.

Julien a comis o asemenea greşeală la începutul relaţiilor sale cu Mathilde. Atenţia lui încordată a slăbit un moment; Mathilde era a lui; el n-a ştiut să-i ascundă o fericire la drept vorbind destul de „călduţă", însă suficientă pentru a o îndepărta pe această vanitoasă de lîngă el. Julien nu reuşeşte să restabilească situaţia decît printr-o ipocrizie în adevăr eroică. Trebuie să ispăşească un moment de sinceritate sub un munte de minciuni. O minte pe Mathilde, o minte pe doamna de Fervacques, minte toată familia la Mole. Povara acumulată de aceste minciuni face — în sfîrşit — să încline balanţa în favoarea sa; curentul de imitare se inversează şi Mathilde se azvîrle în braţele lui.

Mathilde se recunoaşte *sclavă*. Termenul nu-i prea tare şi ne luminează natura luptei. În medierea dublă fiecare îşi joacă libertatea lui împotriva libertăţii celuilalt. Lupta se termină, îndată ce unul din combatanţi îşi mărturiseşte dorinţa şi îşi umileşte mîndria. Orice inversare a imitării este totuşi cu neputinţă, căci dorinţa declarată a *sclavului* distruge pe aceea a *stăpînului* şi „fixează" nepăsarea sa reală. Această nepăsare, în schimb, exasperează sclavul şi intensifică dorinţa. Cele două sentimente sînt identice pentru că sînt copiate unul după altul; deci nu pot decît să sporească „văzîndu-se" unul pe celălalt. Îşi exercită presiunea în aceeaşi direcţie şi asigură stabilitatea structurii.

Această dialectică a „stăpînului şi a sclavului" prezintă curioase analogii, precum şi mari deosebiri cu dialectica hegeliană. Dialectica hegeliană se situează într-un trecut de violenţă. Ea îşi istoveşte ultimele efecte o dată cu ivirea lui Napoleon. Dimpotrivă dialectica ro-

manescă apare în universul postnapoleonian. Pentru Stendhal ca şi pentru Hegel, domnia violenţei individuale s-a terminat; acestei domnii trebuie să-i facă loc altceva. Hegel se încrede în logica şi în gîndirea istorică pentru a determina acest altceva. Cînd violenţa şi arbitrariul încetează să domnească în raporturile umane, *Befriedigung*, reconcilierea, trebuie să-i urmeze în mod necesar. Domnia spiritului trebuie să înceapă. Hegelienii contemporani, şi îndeosebi marxiştii, n-au renunţat la această speranţă: Hegel, afirmă ei, s-a înşelat puţin în ce priveşte data. El n-a ştiut să ţină seama, în calculele lui, de factorii economici.

Romancierul, el, se teme de deducţiile logice. Priveşte în jurul lui şi priveşte în sine însuşi. Nu descoperă nimic care să vestească faimoasa reconciliere. Vanitatea stendhaliană, snobismul proustian şi subterana dostoievskiană sînt forma nouă pe care o ia lupta conştiinţelor într-un univers al non-violenţei fizice, şi, la nevoie, a non-violenţei economice. Forţa nu-i decît arma cea mai grosolană pentru conştiinţele atîtate unele împotriva altora şi roase de propriul lor neant. Lipsiţi-i de această armă, ne spune Stendhal, şi ei îşi vor fabrica altele noi pe care veacurile trecute n-au ştiut să le prevadă. Ei îşi vor alege noi locuri de luptă, aidoma cu acei jucători incorigibili pe care o legislaţie paternalistă n-ar şti să-i ocrotească împotriva lor înşile, căci născocesc, la fiecare interdicţie, noi moduri de a-şi pierde banii.

[...] Formele „subterane" ale luptei conştiinţelor sînt studiate de romancierii moderni. Dacă romanul este locul celui mai mare adevăr existenţial şi social al secolului XIX, cauza e că el este singurul ce se îndreaptă spre zonele existenţei unde se refugiază energia spirituală. Triunghiul dorinţei nu-i mai preocupă decît pe amatorii de vodeviluri şi pe romancierii de geniu. Valéry

avea dreptate să facă o asemenea asociaţie, dar n-avea dreptate să deducă din această promiscuitate — pentru el scandaloasă — un argument foarte burghez şi foarte academic împotriva genului romanesc. Isteţimea valéryană întîlneşte, la urma urmelor, caracterul dificil al doctrinei pozitiviste într-o aceeaşi orbire faţă de adevărul romancierilor. Nu trebuie să ne mirăm deoarece, atît o parte cît şi cealaltă, apără mitul propriei autonomii [...] Numai romancierul, în măsura precisă în care recunoaşte propria sa servitute, tatonează spre concret, adică spre dialogul ostil dintre *Eu* şi un *Altul* care parodiază lupta hegeliană pentru recunoaştere.

Cele două teme din *Fenomenologia spiritului* care atrag atenţia în mod deosebit cititorilor contemporani sînt „conştiinţa nefericită" şi „dialectica stăpînului şi sclavului". Simţim toţi — confuz — că numai o sinteză a celor două teme fascinante ar putea să ne explice problemele noastre: tocmai această sinteză originală, cu neputinţă la Hegel, dialectica romanescă ne îngăduie s-o întrezărim. Eroul medierii interne este o conştiinţă nefericită, care retrăieşte lupta primordială în afară de orice ameninţare fizică jucîndu-şi libertatea în cea mai neînsemnată din dorinţele lui.

Dialectica hegeliană se întemeiază pe curajul fizic. Aceluia căruia nu îi e frică va fi stăpînul, aceluia care îi e frică va fi sclavul. Dialectica romanescă se bazează pe ipocrizie. Violenţa, departe de a servi interesele aceluia care o foloseşte, dezvăluie intensitatea dorinţelor lui; este deci un semn de sclavie. Ochii Mathildei scînteiază de bucurie cînd Julien ia o sabie de pe panoplia din bibliotecă. Julien sezisează această bucurie şi pune înapoi prudent arma a cărui rol decorativ e simbolic.

În universul medierii interne — cel puţin în zonele superioare — forţa şi-a pierdut prestigiul. Drepturile elementare ale indivizilor sînt respectate, dar dacă nu eşti destul de puternic pentru a trăi liber, cedezi far-

mecelor concurenței vanitoase. Triumful *Negrului* asupra *Roșului* simbolizează această înfrîngere a forței. Prăbușirea Imperiului și instalarea unui regim reacționar și clerical sînt *semnele* unei revoluții metafizice și sociale de o însemnătate incalculabilă. Contemporanii n-au înțeles că Stendhal se înalță — începînd cu *Roșu și Negru* — deasupra certurilor partinice. Dar oare noi înșine l-am înțeles ?

V

ROȘUL ȘI NEGRUL

ISTORICII literari ne spun că cele mai multe idei stendhaliene sînt moștenite de la filozofi sau ideologi.

Acest romancier socotit atît de strălucit n-ar avea deci nici o idee care să-i aparțină. Ar fi rămas fidel pînă la moarte gîndirii altora... Asemenea legendă are o viață aspră... Place la fel acelora care ar vrea un roman fără iscusință precum și acelora ce caută un sistem stendhalian gata făurit și cred că-l descoperă în scrierile de tinerețe, adică în singurele texte mai mult sau mai puțin didactice pe care le-a creat vreodată Stendhal.

Si visează la o uriașă cheie ce ar deschide toate porțile operei sale. Se scoate, fără dificultate, un adevărat trusou din puerilele *Scrisori* către Pauline, din *Jurnal* și *Filosofia nova*. Acest fier vechi face mare zgomot, dar porțile rămîn închise. Niciodată nu se va explica o pagină din *Roșu și Negru* cu ajutorul lui Cabanis [1] sau a lui Destutt de Tracy [2]. În afară de cîteva împrumuturi fără viitor din „sistemul temperamentelor" nu găsim nici urmă din teoriile tinereții în romanele maturității. Stendhal e unul din rarii gînditori ai timpului său care și-a cîștigat independența datorită giganților epocii precedente. Iată de ce poate aduce zeilor din tinerețea lui omagiul unui egal. Cei mai mulți dintre contemporanii săi romantici sînt incapabili să facă astfel. Mare-i stima pe care o au față de Pantheonul raționalist, dar dacă li se ia fantezia de a raționa ne credem reveniți în secolul

---

[1] CABANIS (Georges) (1757—1808). Medic și filozof francez cunoscut îndeosebi prin lucrarea sa: „Tratat despre fizicul și moralul omului" (1802) (n. tr.).

[2] DESTUTT DE TRACY (Antoine Louis Claude) (1754—1836). Filozof francez de origină elvețiană. Lucrări mai importante: *Elemente de ideologie* (1804), *Gramatică generală* (1803), *Logica* (1805), *Tratat despre voință* (1815) (n. tr.).

luminilor. Părerile sînt diferite şi chiar antitetice; cadrele intelectuale nu s-au schimbat.

Stendhal nu renunţă la gîndire în ziua cînd renunţă să copieze gîndirea altora; el începe să gîndească prin sine însuşi. Dacă scriitorul nu-şi schimbase niciodată părerea cu privire la marile probleme politice şi sociale, de ce ar afirma — la începutul *Vieţii lui Henri Brulard* — că punctul său de vedere asupra nobilimii în sfîrşit tocmai s-a fixat? Nimic nu este mai important decît nobilimea în viziunea stendhaliană, dar acest punct de vedere definitiv nu-i expus sistematic nicăieri. Adevăratul Stendhal provoacă silă didacticismului. Gîndirea sa originală *se află* în roman şi numai în roman, căci îndată ce Stendhal scapă de influenţa romanelor sale, spectrul *Altuia* începe să-i dea tîrcoale. Trebuie deci să extragem totul din romane. Textele neromaneşti aduc uneori precizări, dar trebuie să le folosim cu prudenţă.

Departe de a acorda trecutului o încredere oarbă, Stendhal în *Despre Iubire* pune problema *erorii* la Montesquieu şi la alte minţi luminate din secolul XVIII. De ce, se întreabă pretinsul discipol, aceşti observatori subtili care sînt filozofii au greşit total în viziunile lor despre viitor? La sfîrşitul *Memoriilor unui turist*, această temă a erorii filozofice este reluată şi aprofundată. Stendhal nu găseşte nimic, la Montesquieu, ce îngăduie condamnarea unui Ludovic-Filip. Regele-burghez aduce francezilor o libertate şi o prosperitate superioare a tot ce au cunoscut înainte de el. Progresul este real, dar nu e însoţit pentru cei cărora le este administrat de sporirea fericirii prevăzută de teoreticieni.

Eroarea filozofilor îi arată lui Stendhal propria-i misiune. El trebuie să rectifice judecăţile inteligenţei abstracte la contactul cu experienţa. Bastiliile intacte limitau viziunea gînditorilor prerevoluţionari. Bastiliile s-au prăbuşit; lumea se transformă cu o viteză vertiginoasă. Stendhal se descoperă „călare" pe mai multe universuri. Observă monarhia constituţională, dar n-a uitat vechiul regim; l-a slujit pe Napoleon; a trăit în

Germania și Italia ; a vizitat Anglia ; e la curent cu numeroase lucrări ce apar despre Statele Unite.

Toate noțiunile despre care se ocupă Stendhal sînt îmbarcate în aceeași aventură, dar călătoria este mult mai puțin rapidă. Romancierul trăiește într-un adevărat laborator de observare istorică și sociologică. Romanele stendhaliene nu sînt, într-un sens, decît același laborator, la puterea doua. Aici, Stendhal, pune față în față diverse elemente ce ar rămîne izolate unele de altele, chiar în lumea modernă. El confruntă provincia și Parisul, aristocrații și burghezii, Franța și Italia și chiar prezentul și trecutul. Diversele experiențe se desfășoară, și toate au același țel : sînt menite să răspundă la aceeași întrebare fundamentală : „De ce nu sînt fericiți oamenii în lumea modernă ?"

Această problemă nu este originală. Toată lumea, sau aproape, și-o punea pe vremea lui Stendhal. Dar rari sînt acei care și-o pun cu bună credință și n-o soluționează *a priori* cerînd o revoluție în plus sau o revoluție în minus. În scrierile lui neromanești, Stendhal pare să le ceară frecvent în același timp. Dar nu trebuie să ne frămîntăm prea mult din cauza acestor texte secundare. Adevăratul răspuns al lui Stendhal se confundă cu opera romanescă ; e risipit în această operă ; e difuz ; e plin de șovăiri și reluări ; e la fel de prudent pe cît poate fi Stendhal de hotărît, cînd exprimă față de alte păreri, părerea sa „personală".

◇

De ce nu sînt fericiți oamenii în lumea modernă ? Răspunsul lui Stendhal nu poate fi exprimat în limbajul partidelor politice sau al diverselor „științe sociale". El este un non-sens pentru bunul simț burghez, sau pentru „idealismul" romantic. Nu sîntem fericiți, afirmă Stendhal, pentru că sîntem vanitoși.

Răspunsul nu dezvăluie numai aspecte morale și psihologice. Vanitatea stendhaliană comportă un aspect istoric ce este esențial și pe care trebuie acum să-l clari-

ficăm. Pentru a duce la un bun sfîrșit o asemenea sarcină, trebuie mai întîi să expunem această idee despre noblețe asupra căreia Stendhal, în *Viața lui Henri Brulard*, ne spune că s-a fixat tîrziu.

Pentru Stendhal, este nobilă ființa ale cărei dorințe își au sursa în ea însăși, străduindu-se să le realizeze cu ultima energie. Noblețe, în sensul spiritual al termenului, este deci sinonimul foarte exact al pasiunii. Ființa nobilă se înalță deasupra celorlalte prin forța dorinței sale. Trebuie, inițial, să existe noblețe în sensul spiritual, pentru ca să existe noblețe în sens social. La un anume moment al istoriei, așadar, cele două înțelesuri ale cuvîntului nobil au coincis, cel puțin teoretic. Această coincidență o ilustrează *Cronicile italiene*. În Italia secolelor XIV și XV, cele mai intense pasiuni iau naștere și se desfășoară în elita societății.

Un asemenea acord relativ între organizarea socială și ierarhia naturală a oamenilor nu poate dura. Pentru ca să înceapă să se destrame este de ajuns, într-un sens, ca nobilul să-și dea seama de aceasta. E nevoie de o comparație pentru a se descoperi superior celorlalți oameni : cine spune comparație spune apropiere, așezare" pe același plan, identitate de tratare între oameni fără ca înainte să ne punem această problemă, oricît de trecător ar fi. Acel dute-vino între mîndrie și umilință, acel dute-vino care definește dorința metafizică, este prezentă chiar în această primă comparație. Nobilul care compară este atunci ceva mai nobil din punct de vedere social, dar este ceva mai puțin nobil în sens spiritual. Începe o acțiune de reflexie, care desparte încetul cu încetul nobilul de propria sa „noblețe" și o transformă într-o simplă posesie mijlocită de privirea „nenobilă".

Așadar nobilul este ființa pătimașă, prin excelență, ca individ, dar nobilimea, din punct de vedere al clasei din care face parte, este sortită vanității. Cu cît nobilimea se transformă în castă și devine ereditară, cu atît este mai inaccesibilă pentru ființa pasionată care ar putea proveni din rîndurile oamenilor de rînd și în aceeași

măsură se agravează răul ontologic. Totuși, nobilimea nu va înceta să îndrume spre vanitate celelalte clase menite s-o imite și s-o ia înaintea acestora pe drumul fatal al dorinței metafizice.

Deci, clasa nobilă este prima ce va decade. Iar istoria acestei decadențe se confundă cu evoluția inevitabilă a dorinței metafizice. Nobilimea este deja coruptă de vanitate, atunci cînd năvălește la Versailles, atrasă de ispita vanelor recompense. Ludovic al XIV-lea nu este nici semi-zeul pe care-l venerează regaliștii, nici tiranul oriental urît de iacobini. E un politician abil care se teme de marii seniori și face din vanitatea lor un mijloc de a guverna, accelerînd astfel descompunerea sufletului nobil. Aristocrația se lasă antrenată de monarh în rivalități sterile, el rezervîndu-și dreptul de a le arbitra. Ducele de Saint-Simon, lucid dar fascinat de rege, observă, fără a-și potoli niciodată mînia, această jugănire a nobilimii. Istoric al „urii neputincioase", Saint-Simon este unul din profesorii de seamă ai lui Stendhal și Proust.

Monarhia absolută este o etapă spre revoluție și spre formele cele mai moderne ale vanității. Dar nu este decît o etapă. Vanitatea curteană se opune nobilimii autentice, dar se opune la fel și vanității burgheze. La Versailles, cele mai neînsemnate dorințe trebuie să fie sancționate și legitimate de un capriciu al monarhului. Existența este o imitare perpetuă a lui Ludovic al XIV. Regele-soare este mediatorul tuturor ființelor care-l înconjoară. Și acest mediator rămîne despărțit de fidelii săi printr-o depărtare spirituală prodigioasă. Regele nu poate deveni rivalul propriilor supuși. Domnul de Montespan ar suferi mai mult dacă soția lui l-ar înșela cu un muritor de rînd. Teoria „dreptului divin" definește perfect tipul specific al *medierii externe* ce înflorește la Versailles și în toată Franța în timpul ultimelor două veacuri ale monarhiei.

Care era starea sufletească a acelui curtean din Vechiul Regim sau, mai curînd, ce gîndea Stendhal despre

ea ? Cîteva personaje secundare ale ficţiunii stendhaliene şi observaţiile rapide, dar sugestive, risipite în cele mai mult de douăzeci de opere ale sale, aduc la această întrebare un răspuns destul de precis. Suferinţele provocate de vanitate în secolul XVIII sînt intense, dar nu insuportabile. Se ştia încă să se petreacă la umbra protectoare a monarhului, cam aşa cum o fac puştii la picioarele părinţilor. Simt chiar o plăcere delicată să critice regulile frivole şi riguroase ale unei existenţe totdeauna trîndave. Marele senior este de o dezinvoltură şi o bună-cuviinţă desăvîrşite, căci se simte mai aproape de „soare" decît celelalte fiinţe umane, prin urmare ceva mai uman decît ele şi deplin iluminat de razele divine. El ştie totdeauna foarte exact ce trebuie să spună şi să nu spună, ce trebuie să facă şi să nu facă. Aşadar, nu se teme de ridicol pentru el însuşi, dar rîde cu plăcere de ridicolul altora. Pentru el este ridicol, tot ce se depărtează oricît de puţin în lume de ultima modă de la Curte. Deci ridicolul există pretutindeni unde nu se află Versailles şi Paris. Este cu neputinţă să-ţi închipui un mediu mai favorabil pentru înflorirea unui teatru comic ca acest univers de curteni. Nici o aluzie nu se pierde într-un public atît de minunat *unic*. Diderot ar fi foarte mirat să afle că nu se mai rîde la teatru de cînd nu mai există „tiran" !

Revoluţia nu distruge decît un lucru, cel mai de seamă, deşi pare sec minţilor seci : dreptul divin al regilor. După Restauraţie, regii mai urcă pe tron : Ludovic, Carol şi Filip ; se cramponează aici, coboară mai mult sau mai puţin grăbiţi ; numai proştii acordă atenţie acestei monotone gimnastici. Monarhia nu mai există. Romancierul stăruie îndelung asupra acestui adevăr în ultima parte din *Lucien Leuwen*. Fastul Castelului nu sucseşte capul unui bancher cu spirit pozitiv. Adevărata putere se află în altă parte. Şi acest pseudo-rege care-i Ludovic-Filip joacă la bursă, făcîndu-se astfel — decădere supremă — *rivalul* propriilor supuşi.

Această trăsătură de caracter ne dă cheia situației. Medierii externe a curteanului i s-a substituit un sistem de mediere internă din care face parte pseudo-monarhul însuși. Revoluționarii credeau că distrug orice vanitate distrugînd privilegiul nobiliar. Dar vanitatea este ca unul din acele cancere de neoperat care se răspîndesc în tot organismul sub formă agravată atunci cînd le crezi extirpate. Cine poate fi imitat cînd nu se mai imită „tiranul" ? Totuși se copiază unul pe altul. Idolatria față de unul singur este înlocuită prin ura a sute de mii de rivali. Balzac afirmă, și el, că mulțimea modernă, a cărei lăcomie nu mai este zăgăzuită, nici oprită de monarhie între limite acceptabile, n-are alt zeu decît invidia. *Oamenii vor fi zei unii pentru alții.* Tineri nobili și burghezi vin să se îmbogățească la Paris ca odinioară curtenii la Versailles. Se înghesuie în mansardele Cartierului Latin, ca în mansardele Castelului. Această „democrație" este o vastă Curte burgheză ai cărei curteni sînt pretutindeni, iar monarhul nicăieri. Balzac, ale cărui observații în această privință se întîlnesc frecvent cu cele ale lui Stendhal, a descris și el acest fenomen : „În monarhie nu aveți decît curteni și servitori, pe cînd cu o Chartă sînteți serviți, măguliți, mîngîiați de oameni liberi". Referitor la Statele Unite, Tocqueville vorbește la fel despre spiritul de Curte care domnește în democrații. Reflexiile sociologului explică concludent trecerea de la medierea externă la medierea internă :

> „Cînd prerogativele de naștere și bogăție au fost distruse și toate profesiunile sînt deschise tuturor și se poate ajunge prin propriile forțe în vîrful fiecăreia din ele, o carieră uriașă și ușoară pare să se ofere ambițiilor oamenilor, care își închipuie cu plăcere că sînt chemați să îndeplinească destine de seamă. Dar aceasta-i o părere greșită pe care experiența o corijează în fiecare zi. Aceeași egalitate ce îngăduie fiecărui cetățean să-și făurească vaste speranțe, îi face pe toți cetățenii slabi din punct de

vedere individual. Ea limitează pretutindeni forțele lor, în timp ce îngăduie dorințelor să se extindă. ...Au distrus privilegiile stingheritoare ale unora dintre semenii lor; întîlnesc concurența tuturor. Borna și-a schimbat mai degrabă forma decît locul. ...Această înfruntare permanentă ce domnește între instinctele pe care le generează egalitatea și mijloacele ce le pune la îndemînă pentru a le satisface neliniștește și obosește sufletele. Oricît de democratică ar fi starea socială și constituția politică a unui popor, putem... conta că fiecare din cetățenii lui va observa totdeauna în apropierea sa mai multe probleme ce-l stăpînesc și putem prevedea că-și va întoarce privirile cu încăpățînare numai în această parte".

Această „neliniște" pe care Tocqueville o socotește specifică anumitor regimuri democratice o regăsim la Stendhal. Vanitatea Vechiului Regim era veselă, nepăsătoare și frivolă; vanitatea secolului XIX este tristă și bănuitoare; ea se teme cumplit de ridicol. Medierea internă aduce cu ea „invidia, gelozia și ura neputincioasă". Într-o țară totul se schimbă — afirmă Stendhal — cînd proștii, elementul stabil prin excelență, s-au schimbat ei înșiși. Prostul din 1780 se voia spiritual; să stîrnească rîsul era unica lui ambiție. Prostul din 1825 vrea să fie grav și riguros. Ține să pară profund și reușește fără trudă, adaugă romancierul, căci în adevăr este nefericit. Stendhal nu obosește descriind urmările „vanității triste" asupra moravurilor și chiar asupra psihologiei franceze. Și aristocrații sînt cei mai aspru loviți.

„Cînd ne întoarcem privirile de la rezultatele serioase obținute de Revoluție, unul din spectacolele care izbesc în primul rînd este starea actuală a societății în Franța. Mi-am petrecut tinerețea cu mari seniori care erau amabili; azi sînt bătrîni *ultra* răi. Am crezut mai întîi că supărarea lor era un efect

trist al vîrstei ; m-am împrietenit cu feciorii lor care trebuie să moștenească bunuri însemnate, titluri frumoase, în sfîrșit, cele mai multe din avantajele pe care oamenii adunați în societate le pot conferi unora dintre ei ; i-am găsit «bucurîndu-se» de un mult mai mare fond de tristețe decît părinții lor."

Trecerea de la medierea externă la medierea internă constituie faza supremă în decăderea nobilimii. Revoluția și emigrarea au desăvîrșit acțiunea filozofiei ; nobilul, separat fizic de privilegiații săi, este constrîns, totuși, să seziseze adevărul acestora, adică *arbitrariul* lor. Stendhal a înțeles perfect că revoluția nu putea să distrugă nobilimea numai smulgîndu-i privilegiile. Dar nobilimea putea să se distrugă ea însăși dorind ceea ce burghezia îi luase și consacrîndu-se sentimentelor josnice ale medierii interne. Să înțelegi că privilegiul este arbitrar și să-l dorești ca atare, înseamnă evident culmea vanității. Nobilul crede că-și apără noblețea disputîndu-și privilegiile de la celelalte clase ale națiunii, dar pînă la urmă o ruinează. El dorește „să-și recupereze" bunul său așa cum un burghez ar putea să-l făurească, iar invidia burgheză îi biciuiește dorința, acordînd o valoare uriașă fleacurilor onorifice cele mai inutile. Fiind mediate una de cealaltă, cele două clase doresc, totuși, aceleași lucruri în același mod. Ducele Restaurației, care-și redobîndește titlurile și averea datorită miliardelor puse la dispoziție de emigranți, nu-i decît un burghez „care a cîștigat la loterie". Nobilul se apropie neîncetat de burghez prin însăși ura pe care i-o poartă. Toți sînt mîrșavi, scrie cu fermitate Stendhal în scrisoarea sa către Balzac, pentru că obțin noblețea de la alții.

Numai eleganța manierelor și buna cuviință, roade ale unei vechi educații, deosebesc încă puțin nobilimea de burghezie, dar aceste diferențe se vor estompa curînd. Medierea dublă este un creuzet unde se topesc încet deosebirile între clase și indivizi. Ea funcționează cu

atît mai bine, cu cît, în aparență, nu are legătură cu diversitatea. Chiar dă acesteia o strălucire nouă dar înșelătoare : opoziția lucrurilor aparent identice care triumfă pretutindeni se ascunde îndelung după contradicțiile tradiționale ce cunosc astfel o recrudescență de violență și păstrează credința într-o supraviețuire integrală a trecutului.

Sub Restaurație am putea crede nobilimea mai activă ca niciodată, pentru că niciodată privilegiul n-a fost mai dorit, pentru că niciodată vechile familii n-au manifestat atîta asprime ca să marcheze barierele ce le despărțeau de oamenii de rînd. Dar oamenii nu înțeleg acțiunea medierii interne. Singura uniformitate pe care o concep este uniformitatea mecanică, aceea a bilelor într-un sac, sau a oilor pe o pajiște. Ei nu recunosc în vrajbele pasionate, în propriile lor vrajbe, tendința modernă spre identificare. Cele două cimbale care fac cel mai mult zgomot sînt totuși acelea care se acopăr cel mai exact.

Pentru că a încetat să fie altfel, aristocratul încearcă să se deosebească. Și reușește perfect, dar în acest mod nu este mai nobil. E o realitate, bunăoară, că aristocrația, în timpul monarhiei constituționale, a devenit clasa cea mai demnă, cea mai virtuoasă a națiunii. Marelui senior, seducător și ușuratec, din epoca lui Ludovic al XV-lea i-a urmat gentilomul posomorît și bosumflat din timpul Restaurației. Acest personaj mohorît trăiește pe pămînturile lui, cîștigă bani, se culcă devreme și izbutește chiar — vai, culmea ororii — să facă economii. Așadar ce înseamnă această morală austeră ? În adevăr, este vorba de o reîntoarcere la „virtuțile ancestrale" ? Ziarele conformiste nu încetează s-o repete, dar nu trebuie să le credem. O asemenea înțelepciune cu totul negativă, sumbră și posacă, aparține unui stil eminamente burghez. Aristocrația vrea să dovedească *Altora* că ea își „merită" privilegiile ; iată de ce își împrumută morala de la clasa care i le contestă. Fiind mediată de „privirea" burgheză, nobilimea copiază bur-

ghezia fără măcar să se îndoiască de aceasta. Revoluția, observă sardonic Stendhal, în *Memoriile unui turist* a dăruit aristocrației franceze moravurile Genevei democrate și protestante..

Astfel se îmburghezește din ură față de burghezie. Și fiindcă medierea este reciprocă — și trebuie prevăzut un burghez-gentilom care va fi perechea gentilomului-burghez — ne așteptăm cu certitudine la o comedie burgheză, simetrică și inversă față de comedia aristocratică. Dacă deci curtenii copiază pe vicarul savoiard pentru a seduce opinia burgheză, burghezia o să joace rolul marelui senior spre a ului pe aristocrați. Tipul burghezului care imită își atinge perfecțiunea comică în baronul Nerwinde din *Lamiel*. Nerwinde, feciorul unui general din timpul Imperiului, copiază grosolan, laborios, un model sintetic din care fac parte în măsură egală Vechiul Regim și acel dandy de peste Canalul Mînecii. Nerwinde duce o existență plictisitoare și penibilă a cărei dezordine este organizată metodic. El se ruinează conștiincios ținînd socoteli foarte exacte. Toate pentru a face să se uite și pentru a uita el însuși, că este nepotul unui pălărier din Périgueux.

Pretutindeni triumfă medierea dublă; toate figurile baletului social stendhalian sînt deci schimburi reciproce de situații. Tot este inversat în raport cu starea de lucruri anterioară. Inteligența lui Stendhal ne amuză, dar ni se pare prea geometrică pentru a fi adevărată. Așadar trebuie să menționăm că regăsim la Tocqueville, acest observator lipsit de umor, observații paralele cu ale lui Stendhal. De pildă, regăsim, în *Vechiul Regim și Revoluția*, paradoxul unei aristocrații ce se îmburghezește împotriva burgheziei și care adoptă toate virtuțile de care clasa mijlocie caută să se descotorosească: „Clasele cele mai antidemocratice ale națiunii, remarcă sociologul, fac mai bine să se vadă felul de moralitate pe care e logic s-o așteptăm de la democrație".

Acolo unde nobilimea pare mai însuflețită, acolo este mai putredă în realitate. În prima variantă a lui *Lamiel*,

Nerwinde se numea d'Aubigné ; acest dandy imitator aparținea nu burgheziei parvenite, ci celei mai autentice aristocrații : era descendentul doamnei de Maintenon. Comportarea sa era de altminteri exact aceeași ca în versiunea anterioară. Dacă Stendhal a optat pînă la urmă pentru burghezul parvenit, dacă-l face pe un nenobil să joace comedia nobilimii, fără îndoială socotea că această soluție va stîrni un efect comic mai ușor și mai sigur, dar prima versiune nu constitua o eroare ; ea ilustra un aspect esențial al adevărului stendhalian. De data aceasta, comedia nobilimii o juca noblețea de sînge. Sub Ludovic-Filip, făcînd sau nu parte dintr-o generație de nobili, nu se mai putea „dori" noblețea, așa cum o dorea domnul Jourdain. Nu mai putea fi decît mimată, la fel de pătimaș, dar mai puțin naiv decît o făcea eroul lui Molière. Un asemenea mimetism și multe altele din aceeași categorie ar vrea Stendhal să ni le dezvăluie. Complexitatea sarcinii și diferențierea publicului — care, în definitiv, nu constituie decît unul și același fenomen — fac teatrul impropriu în îndeplinirea acestei funcții literare. Teatrul comic a murit o dată cu monarhia și „vanitatea veselă". Trebuie un gen mai suplu pentru a descrie metamorfozele infinite ale „vanității triste" și pentru a denunța nulitatea contradicțiilor pe care le generează. Acest gen este romanul. Stendhal a sfîrșit prin a înțelege ; după ani lungi de trudă și eșecuri, care i-au transformat sufletul, a renunțat la teatru. Dar n-a renunțat niciodată să devină un mare autor comic. Toate operele românești tind să provoace rîsul și aceea a lui Stendhal nu face excepție. Flaubert se depășește în *Bouvard et Pécuchet ;* Proust se împlinește în baronul de Charlus ; Stendhal se sintetizează și se desăvîrșește în marile scene comice din *Lamiel.*

◇

Paradoxul unei aristocrații care se „democratizează" din ură față de democrație nu-i nicăieri atît de stră-

lucitor ca în viața politică. Favorurile pe care le acordă partidului *ultra* fac evidentă îmburghezirea nobilimii. Acest partid se consacră exclusiv apărării privilegiilor sale ; dezacordul cu regele Ludovic al XVIII-lea a dezvăluit limpede că monarhia nu-i steaua polară a nobilimii, ci un instrument politic în mîinile partidului nobil. Nu spre rege se orientează acest partid al nobilimii, ci spre burghezia rivală. De altminteri ideologia *ultra* nu-i decît răsturnarea pur și simplu a ideologiei revoluționare. Totul la ea este *reacțiune* și dezvăluie sclavajul negativ al medierii interne. Domnia partidelor este expresia politică firească a acestei medieri. Nu programele dau naștere opoziției, ci opoziția dă naștere programelor.

Pentru a înțelege cît de josnic este partidul *ultra* trebuie să-i opunem o altă formă de gîndire, anterioară revoluției, și care a sedus la timpul ei o parte din nobilime : filozofia luminilor. Stendhal crede că această filozofie este singura posibilă pentru o nobilime care înțelege să rămînă nobilă în modul său de a gîndi. Cînd un aristocrat autentic — și rămîn cîțiva în ultimul secol al monarhiei — pătrunde în domeniul inteligenței, nu se separă de virtuțile ce-i sînt proprii. Rămîne spontan, dacă ne putem exprima astfel, pînă și în modul de a gîndi. El nu cere ideilor pe care le adoptă, ca cei *ultra*, să-i servească interesele de clasă. După cum n-ar fi cerut aceluia care l-ar fi sfidat, în timpurile cu adevărat eroice, să-i prezinte actele de descendență nobiliară. Sfidarea e totdeauna îndeajuns ca să dovedească noblețea ființei care o provoacă, dacă ființa ce o primește are oarecare stimă pentru ea însăși. În ordinea gîndirii, evidența rațională ține locul sfidării. Nobilul primește sfidarea și judecă totul pe plan universal. El se duce direct la adevărurile cele mai generale și le aplică la toți oamenii. Refuză excepțiile, mai ales acelea de pe urma cărora ar profita. La Montesquieu, la cei mai buni dintre marii seniori luminați ai secolu-

lui XVIII, spiritul aristocratic nu se deosebeşte de spiritul liberal.

Raţionalismul secolului XVIII este nobil chiar în iluziile sale; acordă încredere „naturii umane". Nu ţine seamă de iraţional în relaţiile dintre oameni. Nu sezisează imitarea metafizică ce va zădărnici calculele gîndirii sănătoase. Montesquieu ar fi fost mai puţin îngăduitor, dacă ar fi prevăzut „vanitatea tristă" a secolului XIX.

De altminteri, observăm repede că raţionalismul înseamnă moartea privilegiilor. Gîndirea autentic nobilă se resemnează cu această moarte, la fel cum războinicul autentic nobil se resemnează să moară pe cîmpul de bătălie. Nobilimea nu poate să mediteze asupra condiţiei sale şi să rămînă totuşi nobilă, fără să se distrugă în calitatea ei de castă. Şi deoarece revoluţia constrînge nobilimea să mediteze asupra condiţiei sale, singura alegere ce-i rămîne acestei clase este moartea. Nobilimea poate muri nobil, făcînd singurul gest politic demn de ea, care pune capăt existenţei privilegiate: noaptea de patru august; ea poate muri josnic, burghez, pe băncile vreunei Camere a *Pairilor*, în faţa unor Valenod căror sfîrşeşte prin a le semăna, din cauza rivalităţii pentru pradă. Este soluţia celor *ultra*.

A fost mai întîi noblеţea; a fost apoi clasa nobilă; pînă la urmă n-a mai fost decît un partid. După ce se identificaseră, noblеţea spirituală şi noblеţea socială tind să se excludă mutual. Între privilegiu şi mărinimie sufletească, incompatibilitatea este totuşi atît de radicală încît scînteiază chiar în eforturile ce le face pentru a o ascunde. Bunăoară, să-l ascultăm pe intelectualul factotum al nobilimii din Nancy, doctorul Du Périer, justificînd privilegiile.

> „Un om se naşte duce, milionar, mare vasal; nu-i de căderea lui să analizeze dacă poziţia sa socială este sau nu conformă cu virtutea, cu fericirea generală şi cu alte lucruri frumoase. Este bună poziţia lui socială, asta-i; deci trebuie să facă totul ca s-o

sprijine și s-o îmbunătățească, pentru că altfel opinia publică îl disprețuiește ca pe un laș sau ca pe un prost".

Du Périer ar vrea mai întîi să ne convingă de faptul că nobilul din secolul XIX a rămas în epoca preafericită cînd „privirea" *Altuia* nu-i afecta încă opera și putea să se bucure de privilegii fără gînd ascuns. „privirea" *Altuia* rămîne prea obsedantă și Du Périer n-o formulează direct; se folosește de o perifrază negativă ce sugerează fără să afirme: „Nu-i de căderea lui să analizeze, etc..." În ciuda acestei precauții oratorice, „privirea" *Altuia* rămîne prea obsedantă și Du Périer este constrîns să țină seama de ea în fraza următoare. Dar născocește atunci un punct de onoare cinic potrivit căruia această „privire" s-ar supune aristocratului. Dacă privilegiatul nu se „agață" de privilegiul său, „opinia publică îl disprețuiește ca pe un laș, sau un prost". Du Périer minte pentru a doua oară. Aristocrații nu sînt nici inocenți, nici cinci; sînt pur și simplu vanitoși, doresc privilegiul ca simpli parveniți. Iată groaznicul adevăr care trebuie ascuns cu orice preț. Sînt josnici *pentru că apreciază nobilimea.*

Din timpul Revoluției nu mai este îngăduit să fii privilegiat fără să știi. Un erou, cum îi spune inima lui Stendhal, este cu neputință în Franța. Lui Stendhal îi place să creadă că ar mai fi oarecum posibil în Italia. În această fericită țară pe care Revoluția doar a „atins-o", cugetarea și grija de un *Altul* n-au otrăvit complet plăcerea lumii și a lui însuși. Un suflet cu adevărat eroic rămîne compatibil cu împrejurările privilegiate care îngăduie jocul liber. Fabrice del Dongo poate fi spontan și generos în toiul unei nedreptăți de care beneficiază.

Îl vedem mai întîi pe Fabrice „zburînd" în ajutorul unui împărat care întruchipează spiritul Revoluției; puțin mai tîrziu îl regăsim pe erou, semeț, cucernic și aristocrat în Italia copilăriei sale. Fabrice nu se gîn-

deşte că ar putea „să facă excepţie" provocînd la duel un simplu soldat din glorioasa armată imperială. Dar vorbeşte aspru cu servitorul care se devotează pentru el. Mai tîrziu, în ciuda credinţei sale, Fabrice nu va şovăi să se preteze la toate manevrele simoniace ce vor face din el un arhiepiscop al Parmei. Fabrice nu-i un ipocrit; nu-i lipsit nici de inteligenţă; îi lipsesc numai temeiurile istorice ale unei anumite gîndiri; apropierile pe care un tînăr privilegiat francez ar fi constrîns să le facă nici măcar nu-i trec prin minte.

Niciodată francezii nu vor regăsi inocenţa lui Fabrice căci ea *nu-şi are originea in ordinea pasiunilor*. Evoluţia istorică şi psihică este ireversibilă. Stendhal socoteşte că Restauraţia provoacă indignare, dar nu pentru că vede în ea o simplă „reîntoarcere la Vechiul Regim". O asemenea reîntoarcere este de neconceput. Charta lui Ludovic al XVIII-lea reprezintă de altfel un progres spre democraţie, primul „după 1792". Interpretarea obişnuită despre *Roşu şi Negru* nu poate fi deci admisă. Romanul revendicator şi iacobin pe care îl descriu manualele nu există. Dacă Stendhal ar fi scris pentru toţi burghezii că o reîntoarcere la flacăra absolutistă şi feudală depărtează momentan de carierele lucrative, opera lui ar fi foarte stîngace. Exegezele tradiţionale nu ţin seamă de datele cele mai elementare ale romanului, şi mai ales, de cariera fulgerătoare a lui Julien. Această carieră, se va spune, e zdrobită de Congregaţie. Firesţe, dar chiar această Congregaţie se străduie, puţin mai tîrziu, să-l scape pe protejatul marchizului de La Mole. Julien nu-i atît victima celor *ultra*, cît a burghezilor îmbogăţiţi şi geloşi care triumfa în iubire... De altminteri nu trebuie să căutăm o lecţie partizană în capodoperele lui Stendhal. Pentru a-l înţelege pe acest romancier care vorbeşte neîncetat despre politică trebuie, în primul rînd, să scăpăm de módele politice de gîndire.

Julien face o strălucită carieră politică pe care i-o datorează domnului de La Mole. În articolul său des-

pre *Roșu și Negru,* Stendhal descrie astfel acest personaj : „Caracterul lui de mare senior, nu fusese format de Revoluția din 1794". Cu alți termeni, domnul de La Mole păstrează o rămășiță de autentică noblețe ; nu s-a îmburghezit din cauza urii față de burghez. Libertatea lui spirituală nu face din el un democrat, dar îl împiedică să fie un reacționar în sensul cel mai rău al termenului. Domnul de La Mole nu se hrănește în mod exclusiv din excomunicari, negații și refuzuri. Ultraconservatorismul și reacțiunea nobiliară n-au înăbușit în el toate celelalte sentimente. Pe cînd soția și prietenii lui judecă numai după nașterea, bogăția și ortodoxia lor politică, cum ar face-o în locul lor un Valenod, domnul de La Mole rămîne capabil să favorizeze ascensiunea unui om de rînd talentat. O dovedește cu Julien Sorel. Stendhal nu-l socotește „vulgar" pe acest personaj al său decît o singură dată : cînd se mînie la gîndul că fiica sa, căsătorindu-se cu Julien, nu va fi niciodată ducesă.

Julien își datorează reușita a ceea ce se păstrează mai autentic din „vechiul regim" sub noul regim. Ciudat mod al lui Stendhal de a combate reîntoarcerea la trecut ! Chiar dacă romancierul nu ne-ar fi arătat eșecul unuia din acei numeroși tineri care n-au avut norocul să întîlnească pe marchizul lor de La Mole, romanul său n-ar fi dovedit încă nimic împotriva „vechiului regim". De fapt Revoluția a înmulțit ambițiile obișnuite și Revoluția a înmulțit obstacolele pentru că o mare parte a celor care ocupau posturi de seamă datorează Revoluției „caracterul lor de mari seniori", deci de *ultra* implacabili.

Oare ar trebui să denumim democrație obstacolul ce-i oprește pe acești tineri ? Nu-i aici o subtilitate foarte inutilă și chiar un paradox de nesusținut ? Nu-i oare adevărat că burghezia și-a însușit pîrghiile de comandă, deoarece era „clasa cea mai energică, cea mai activă a națiunii ?" Nu-i oare adevărat că puțin mai multă „democrație" ar fi netezit drumul ambițiosilor ?

Este adevărat; prostia celor *ultra* face de altminteri prăbuşirea lor inevitabilă. Dar Stendhal vede mai departe. Eliminarea politică a partidului nobil nu poate să satisfacă dorinţele şi să restabilească armonia. Conflictul politic ce face ravagii sub monarhia constituţională este socotit drept o consecinţă a unei mari drame istorice, drept ultimele bubuituri ale unei vijelii care se depărtează. Revoluţionarii îşi închipuie că trebuie să-i acorde un loc precis şi să pornească din nou pe baze noi. Stendhal le spune că au şi pornit din nou. Aparenţele istorice vechi ascund o structură nouă a raporturilor dintre oameni. Nu în inegalitatea trecută, ci în egalitatea prezentă, oricît de imperfectă ar fi, se înrădăcinează lupta partidelor.

Justificarea istorică a luptelor intestine nu mai este decît un pretext. Îndepărtaţi pretextul şi adevărata cauză va apare. Ultraconservatorismul va dispare la fel ca liberalismul, dar medierea internă nu va dispare. Şi medierea internă va servi totdeauna drept pretext pentru a întreţine divizarea în două cîmpuri rivale. Societatea civilă, după cea religioasă, a devenit *schismatică*. Să considerăm cu optimism viitorul democratic sub pretextul că cei *ultra*, sau unii dintre succesorii lor, sînt meniţi să dispară de pe scena politică, înseamnă să facem să treacă din nou obiectul înaintea mediatorului şi dorinţa înaintea invidiei. Înseamnă să acţionăm ca gelosul comic care confundă întotdeauna gelozia lui cu rivalul dintr-un moment anumit.

Ultimul secol din istoria Franţei îi dă dreptate lui Stendhal. Numai lupta partidelor este stabilă în instabilitatea contemporană. Nu mai sînt principiile acelea care dau naştere rivalităţii, ci rivalitatea metafizică se strecoară în principiile contradictorii aşa cum fac unele moluşte pe care natura le-a lipsit de cochilii şi care se instalează în prima venită fără deosebire de specie.

Cuplul Rênal-Valenod poate să ne dovedească acest adevăr. Domnul de Rênal părăseşte partidul *ultra* înainte de alegerile din 1827. Face să fie candidat pe

lista liberală. Jean Prévost[1] crede că descoperă în această neașteptată conversiune, proba că la Stendhal comparșii înșiși sînt capabili „să surprindă" cititorul. Jean Prévost, atît de perspicace de obicei, cedează, în această privință, mitului periculos al *liberalității romanești.*

Julien surîde cînd află de radicala schimbare politică a fostului său patron. El înțelege foarte bine că nu s-a schimbat nimic. Încă o dată, e vorba să-i joace o festă lui Valenod. Acesta a aranjat să fie foarte bine văzut de Congregație. Va fi deci candidatul celor *ultra.* Nu-i mai rămîne altceva domnului de Rênal decît să se îndrepte spre acei liberali care i se păreau atît de temuți cu cîțiva ani mai înainte. Îl vom revedea pe primarul din Verriéres în ultimele pagini ale romanului. Se prezintă pompos ca „un liberal al defecțiunii", dar — de la a doua frază — nu vorbește decît ca Valenod. Supunerea față de un *Altul* nu-i mai puțin rigidă atunci cînd ia forme negative. Marioneta nu-i mai puțin marionetă cînd sforile sînt încrucișate. Stendhal nu împărtășește — cînd este vorba de virtuțile opoziției — optimismul unui Hegel sau al filozofilor noștri existențialiști.

Comportarea ce și-o impun cei doi oameni de afaceri din Verriéres nu era perfectă atît timp cît nu aparțineau amîndoi aceluiași partid politic. Convertirea domnului de Rênal la liberalism era determinată de medierea dublă. Exista aici o exigență de simetrie ce nu era încă satisfăcută. Și era necesar acest ultim „entrechat" pentru a termina demn baletul Rênal-Valenod ce a avut loc, într-un colț al scenei, tot timpul cît s-a desfășurat acțiunea din *Roșu și Negru.*

---

[1] PRÉVOST (Jean) (1901—1949). Cunoscut scriitor francez, membru marcant al Rezistenței. Autor al romanelor *Frații Bonquinquant* (1930) și *Sare pe rană* (1926). Unele dintre lucrările sale, între care și *Creația lui Stendhal* (1951), au apărut postum (n. tr.).

Julien savurează convertirea domnului de Rênal ca un amator de muzică ce vede reapărînd o temă melodică sub o nouă deghizare orchestrală. Cei mai mulți dintre oameni sînt înșelați de această deghizare. Pentru a dezvălui cititorilor săi că se înșală, Stendhal așterne un surîs pe buzele lui Julien. Stendhal nu vrea ca și noi să fim înșelați ; el vrea să ne distragă atenția de la obiect și s-o fixeze asupra mediatorului ; vrea să ne dezvăluie geneza dorinței, vrea să ne învețe să deosebim libertatea adevărată de sclavajul negativ ce o caricaturizează. A lua în serios liberalismul domnului de Rênal, înseamnă a distruge esența însăși a romanului *Roșu și Negru* ; înseamnă a reduce această operă genială la proporțiile unui roman de Victor Cousin [1] sau de Saint-Marc Girardin [2].

Convertirea domnului de Rênal este primul act al unei tragi-comedii politice care pasionează pe gură-cască în tot secolul XIX. Actorii se amenință reciproc, apoi își schimbă rolurile. Ei coboară de pe scenă și se urcă iar într-un nou costum. Dincolo de acest spectacol, totdeauna la fel și totdeauna diferit, același antagonism stăruie, totdeauna mai lipsit de sens și totdeauna mai feroce. Iar medierea internă își urmează acțiunea ei subterană.

◇

Gînditorii politici din vremea noastră caută mereu la Stendhal un ecou al propriei lor filozofii. Făuresc un Stendhal revoluționar sau un Stendhal reacționar pe măsura pasiunilor ce-i stăpînesc. Totuși, niciodată

---

[1] COUSIN (Victor) (1792—1867). Filozof francez adept al eclectismului. În afară de romane nesemnificative, lucrări mai importante : *Istoria și filozofia în secolul XVIII* (1826), *Curs de istoria filozofiei* (1841), *Studii despre Pascal* (1842), *Filozofia lui Kant* (1842), *Despre adevăr, frumos și bine* (1853) ș.a. (n. tr.).

[2] SAINT MARC (Girardin) (1801—1873). Scriitor și om politic francez. Publică între altele : *Curs de literatură dramatică* (1828) în care se dezvăluie ca un viguros adversar al romantismului. În politică are o atitudine liberală (n. tr.).

linţoliul nu-i destul de mare pentru a învelí acest cadavru. Acel Stendhal al lui Aragon nu-i mai mulţumitor ca al lui Mauriac, Barrès sau Charles Maurras. Un rînd al scriitorului este de ajuns ca să se prăvălească în neant şubredele eşafodaje ideologice : „În ce priveşte atitudinile extreme — citim în prefaţa lucrării *Lucien Leuwen* — totdeauna acei văzuţi în ultimul loc par cei mai ridicoli".

În timpul tinereţii, Stendhal înclina, firește, spre republicani. Matur, îi simpatizează pe acei Catoni incoruptibili care, surzi la mustrările lui Ludovic-Filip, refuză să se îmbogăţească şi pregătesc în umbră o nouă revoluţie. Totuşi nu trebuie confundat acest simţămînt foarte nuanţat de simpatie cu o afiliere politică. Problema este discutată în amănunt în *Lucien Leuwen* şi atitudinea acestui Stendhal din ultima fază, adică a acelui Stendhal de care ţinem seama cel mai mult, apare fără ambiguitate.

Printre republicanii austeri trebuie să căutăm ce mai rămîne din demnitate în arena politică. Numai ei, aceşti republicani, îşi păstrează speranţa că vor distruge toate formele vanităţii. Păstrează aşadar iluziile secolului XVIII despre perfecţiunea naturii umane. Ei n-au înţeles nimic din revoluţie şi din „vanitatea tristă". Nu văd că cele mai frumoase roade ale gîndirii filozofice vor fi totdeauna vătămate de viermele iraţionalului ; iar aceşti oameni integri nu au, ca filozofi, scuza că trăiesc *înainte* de revoluţie. Deci sînt mult mai puţin inteligenţi ca Montesquieu ; sînt şi mult mai puţin hazlii. Dacă ar avea mînă liberă, ei ar crea un regim aidoma aceluia pe care puritanismul republican şi protestant l-a făcut să izbîndească în statul New York. Drepturile individuale ar fi respectate ; prosperitatea ar fi asigurată, dar ultimele „rafinamente" ale existenţei aristocratice ar dispărea ; vanitatea ar lua o înfăţişare mai josnică decît sub monarhia constituţională. Este mai puţin neplăcut, conchide Stendhal, să-l măguleşti pe un Talleyrand, sau chiar pe

un ministru al lui Ludovic Filip, decît să faci curte „cizmarului tău".

Stendhal este un ateu în politică, lucru greu de crezut, și în timpul său și în al nostru. În ciuda expresiei nestingherite, acest ateism nu este un scepticism frivol, ci o convingere profundă. Stendhal nu se eschivează în fața problemelor; punctul său de vedere este recompensa unei întregi existențe meditative, dar acest punct de vedere va scăpa totdeauna spiritelor partizane. Și multor altora care sînt influențați, fără s-o știe, de spiritul de partid. Se aduc gîndirii romancierului omagii echivoce, care-i tăgăduiesc, pe ascuns, coerența. I se apreciază gîndirea drept „spontană" și „deconcertantă". Se descoperă pretutindeni la ea „glume" și „paradoxuri". E o fericire că nu se invocă „o dublă ereditate", „aristocratică și populară", care l-ar insulta pe nenorocitul scriitor! Să lăsăm pe seama lui Mérimée imaginea unui Stendhal stăpînit de spiritul de contradicție și vom înțelege poate că pe noi și epoca noastră o acuză Stendhal că se contrazice.

Pentru a înțelege mai bine gîndirea romancierului, trebuie, ca totdeauna, s-o apropiem de o operă ulterioară ce-i va justifica din plin perspectivele și va părea chiar să-i banalizeze îndrăznelile numai prin faptul că va dezvălui un stadiu mai avansat al dorinței metafizice. În cazul lui Stendhal trebuie să-i cerem lui Flaubert să joace rolul de a o dezvălui. Dacă dorința Emmei Bovary aparține încă medierii externe, universul flaubertin în general, și, îndeosebi, universul urban din *Educația sentimentală* dezvăluie o mediere internă mai extremă de pe acum decît aceea a lui Stendhal. Această mediere flaubertiană exagerează caracterele medierii stendhaliene și ne schițează o caricatură totdeauna mai ușor de descifrat decît în original.

În *Educația sentimentală*, mediile sociale sînt aceleași ca în *Roșu și Negru*. Provincia și Parisul se înfruntă din nou. Dar centrul de gravitate s-a deplasat net spre Paris, această capitală a dorinței ce polarizează din ce

în ce mai mult forțele vii ale națiunii. Relațiile între ființe au rămas aceleași și îngăduie să se măsoare progresele medierii interne. Domnul de La Mole este înlocuit cu domnul Dombreuse, un „liberal" al cărui caracter de mare bancher rapace este rodul lui 1830 ca și a lui 1794. Mathildei îi urmează venala doamnă Dombreuse. Lui Julien Sorel îi succed o mulțime de tineri care vin, ca și el, „să cucerească" Parisul. Ei au mai puțin talent, dar mai multă aviditate. Debușeurile nu le lipsesc, însă toată această lume dorește poziția cea mai „la vedere" ; și primul rang nu se poate niciodată „lungi" prea mult pentru că nu este astfel decît datorită atenției, obligator limitată, a mulțimii. Numărul celor chemați crește neîncetat fără să crească paralel numărul celor aleși. Niciodată ambițiosul flaubertian nu ajunge pînă la obiectul dorințelor lui. El nu cunoaște nici adevărata mizerie, nici adevărata disperare, aceea care aduce stăpînirea și deziluzia. Niciodată orizontul lui nu se lărgește. Este menit înăcrelii, urii ascunse, rivalităților meschine. Romanul flaubertian confirmă posomorîtele previziuni stendhaliene despre viitorul burgheziei.

Tineret ambițios și demnitari se înfruntă cu tot mai multă înverșunare, deși nu mai există *ultra*. La Stendhal conținutul intelectual al înfruntărilor este încă mai derizoriu și mai instabil. Dacă există un învingător în acest *cursus honorum* burghez pe care îl descrie *Educația sentimentală*, acesta-i Martinon, cel mai plat, cel mai intrigant din toate personajele din *Roșu și Negru*. „Curtea" democrată, care urmează „Curții" monarhice, devine tot mai vastă, mai anonimă, mai nedreaptă. Inapte pentru adevărata libertate, personajele flaubertiene sînt mereu atrase de ceea ce-i atrage pe semenii lor. Nu pot niciodată să dorească decît dorințele *Altora*. Prioritatea concurenței asupra dorinței asigură automat intensificarea suferinței provocată de vanitate.

Flaubert, și el, este un ateu în politică. Atitudinea lui, ținînd seama de deosebirile de epocă și temperament, este ciudat de apropiată de aceea a lui Stendhal.

Am înţelege mai bine această înrudire spirituală dacă l-am citi pe Tocqueville. Sociologul este imunizat, şi el, împotriva otrăvurilor partizane şi nu-i departe, în cele mai bune pagini ale lui, de a ne furniza expresia sistematică a unui adevăr istoric şi politic care rămîne adesea înţeles de la sine în marile opere ale celor doi romancieri.

Egalitatea tot mai intensă, apropierea de mediator am spune noi, nu dă naştere bunei înţelegeri, ci unei concurenţe totdeauna mai ascuţite. Sursă de beneficii materiale considerabile, o asemenea concurenţă este o sursă de suferinţe spirituale încă mai mari, căci nimic material nu le poate potoli. Egalitatea care alină mizeria este bună în sine, dar nu-i pot satisface nici chiar pe acei care o cer cu mai multă rigoare ; ea nu face decît să le exaspereze dorinţa. Subliniind cercul vicios în care se închide această pasiune de egalitate, Tocqueville dezvăluie un aspect esenţial al dorinţei triunghiulare. Răul ontologic îşi tîrăşte totdeauna victimele, o ştim, spre „soluţiile" cele mai favorabile agravării lui. Pasiunea egalităţii este o nebunie pe care nimic n-ar putea-o depăşi, decît pasiunea contrară şi simetrică a inegalităţii, aceasta fiind încă mai abstractă şi mai imediat tributară acelei nenorociri pe care o stîrneşte libertatea la toate fiinţele incapabile să şi-o asume bărbăteşte.

...Pe măsură ce mediatorul se apropie şi scad deosebirile concrete între oameni, antagonismul angajează o parte tot mai mare din existenţa individuală şi colectivă. Toate forţele fiinţei se organizează încetul cu încetul în structuri gemene mereu mai exact contradictorii una faţă de alta. Aşadar toate forţele omeneşti sînt sprijinite într-o luptă la fel de necruţătoare pe cît de sterilă, pentru că nu mai intră în joc nici o deosebire concretă, nici o valoare pozitivă. Tocmai aceasta, cu precizie, trebuie denumit totalitarism. Aspectele politice şi sociale ale acestui fenomen de temut nu se deosebesc de aspectele personale şi private. Există totalitarism cînd se

ajunge — din dorință în dorință — la mobilizarea generală și permanentă a ființei în serviciul neantului.

Un Balzac ia foarte adesea în serios antagonismele pe care le descoperă în jurul său ; dimpotrivă, un Stendhal și un Flaubert ne arată totdeauna zădărnicia. Structura dublă se întruchipează, la cei doi romancieri, în „iubirea cerebrală", în luptele politice, în rivalitățile meschine ale oamenilor de afaceri sau ale demnitarilor provinciali. Pornind de la aceste domenii particulare, ni se dezvăluie de fiecare dată tendința propriu-zis *schismatică* a societății romantice și moderne. Dar Stendhal și Flaubert n-au prevăzut, și fără îndoială nu puteau să prevadă pînă unde ar conduce această tendință umanitatea... Stendhal și Flaubert au subestimat posibilitățile de extindere ale dorinței triunghiulare, poate, pentru că veneau prea curînd, poate fiindcă nu i-au înțeles decît foarte confuz natura metafizică. Oricum ar fi, ei n-au presimțit conflictele din secolul XX, în același timp adevărate și absurde cataclisme. Sesizează grotescul erei care se anunță, dar nu-i bănuiesc tragismul.

VI

PROBLEME DE TEHNICĂ LA STENDHAL, CERVANTES ŞI FLAUBERT

MEDIEREA dublă mistuie şi digeră încetul cu încetul credinţele şi valorile, dar respectă rămăşiţele pămînteşti : le lasă aparenţa vieţii. Descompunerea tainică a valorilor atrage după sine şi pe aceea a limbajului care a socotit că le oglindeşte. Romanele lui Stendhal, Flaubert şi Dostoievski sînt tot atîtea etape pe un acelaşi drum. Ei ne descriu stările succesive ale unei dezordini ce se întinde şi se agravează neîncetat. Cum romancierii nu dispun decît de un limbaj dinainte deformat de dorinţa metafizică şi, prin definiţie, inapt să servească adevărul, dezvăluirea acestei dezordini pune probleme complexe.

În opera lui Stendhal deformarea limbajului se află într-un stadiu iniţial. Acest prim stadiu se caracterizează prin „răsturnarea" pur şi simplu a sensului. De pildă, am văzut că după ce au coincis într-un trecut îndepărtat, cele două sensuri ale cuvîntului nobil, sensul spiritual şi sensul social, au devenit contradictorii. Vanitosul nu recunoştea niciodată contradicţia : se vorbeşte ca şi cum buna înţelegere între lucruri şi denumirea lor era desăvîrşită. Vorbeşte ca şi cum ierarhiile tradiţionale oglindite în limbaj erau totdeauna reale. Deci nu observă niciodată că există mai multă noblеţe autentică la oamenii de rînd decît la aristocraţi şi mai multă elevaţie spirituală în filozofia luminilor decît la josnicii *ultra*. Rămînînd fidel unor categorii sociale perimate şi unui limbaj fosilizat, vanitosul stendhalian poate să tăgăduiască deosebirile reale dintre oameni şi să sporească deosebirile abstracte.

Fiinţa pătimaşă străbate fără să le vadă aceste ziduri de iluzii înălţate de vanitatea lumii. Puţin îi pasă de literă şi se îndreaptă direct către spirit. Merge spre ţelul dorinţei sale fără să-i pese de *Alţii*. E singurul realist

într-un univers al minciunii. Iată de ce pare totdeauna puțin nebun. O alege pe doamna de Rênal și renunță la Mathilde, alege închisoarea și renunță la Paris, la Parma sau la Verrières. Dacă se numește domnul de la Mole, îl preferă pe Julien propriului său fiu Norbert, urmașul numelui și al blazonului. Ființa pătimașă descumpănește și dezorientează pe vanitos, căci merge direct spre adevăr. Este involuntara negație a acestei negații care-i vanitatea stendhaliană.

Din această dublă negație țîșnește totdeauna afirmația romanescă. Repetăm pretutindeni noblețe, altruism, spontaneitate, originalitate. Ființa pătimașă se ivește și știm imediat că trebuia să înțelegem sclavaj, copie, imitare a *Altora*. Rîsul interior al lui Julien ne dezvăluie în ce măsură e trecătoare convertirea domnului de Rênal la liberalism. Invers, sarcasmele grosolane ale burghezilor din Verrières fac să iasă la iveală superioritatea solitară a doamnei de Rênal. Ființa pătimașă este săgeata indicatoare a unei lumi răsturnate. Ființa pătimașă este *excepția*, ființa vanitoasă *norma*. La Stendhal pe un permanent contrast între normă și excepție se întemeiază revelația dorinței metafizice.

Procedeul nu este nou. E obișnuit la Cervantes și la Stendhal. Regăsim, în Don Quijote, contrastul dintre normă și excepție. Dar rolurile sînt diferite. Don Quijote este excepția și spectatorii năuciți norma. Procedeul fundamental se schimbă de la un romancier la altul. La Cervantes excepția dorește metafizic și mulțimea dorește spontan. La Stendhal excepția dorește spontan și mulțimea „metafizic". Cervantes ne prezintă un erou anapoda într-o lume normală. Stendhal ne prezintă un erou normal într-o lume anapoda.

De altminteri, nu trebuie să acordăm acestor procedee o valoare absolută. Contrastul între normă și excepție nu sapă o prăpastie între personajele din *Don Quijote*. Afirmăm numai că dorința triunghiulară apare totdeauna la Cervantes, pe un fond de sănătate ontologică, dar acest fond nu-i niciodată foarte distinct și

structura lui poate varia. Don Quijote este de obicei excepţia ce se detaşează pe un arierplan de bun-simţ: însă acest erou poate foarte bine deveni el însuşi spectator în intervalele lucide dintre două crize de nebunie cavalerească. Atunci face parte din decorul raţional de care Cervantes nu poate să nu ţină seama, dar a cărui structură nu-l interesează niciodată. Îl interesează numai dezvăluirea dorinţei metafizice.

Cînd se află cu Don Quijote, Sancho alcătuieşte, numai el, acest absolut necesar decor raţional — şi iată ceea ce-l face atît de demn de dispreţuit pentru romantici — dar îndată ce trece pe primul plan, scutierul devine excepţia care se detaşează, încă o dată, ca expresie a bunului simţ colectiv. Atunci dorinţa metafizică a lui Sancho este aceea care face obiectul revelaţiei. Romancierul seamănă puţin cu directorul grijuliu al unei trupe de teatru care-şi transformă actorii în figuranţi în intervalul cînd se joacă marile roluri. Dar, mai ales, vrea să ne arate că dorinţa metafizică este infinit de subtilă: nimeni nu se poate pune la adăpost de acţiunea sa, dar nici nu-i definitiv condamnat.

Regăsim la Stendhal, începînd cu *Roşu şi Negru*, această relativitate a contrastelor romaneşti. Deşi în principiu radicală, deosebirea între vanitate şi pasiune nu îngăduie să împărţim fiinţele în categorii foarte distincte. Un acelaşi personaj, ca la Cervantes, poate să întruchipeze succesiv boala şi sănătatea ontologică, după cum înfruntă o vanitate mai slabă sau mai tare ca a sa. Astfel Mathilde de la Mole întruchipează pasiunea cînd este în salonul mamei sale, dar de îndată ce se află în faţa lui Julien îşi schimbă rolul: reprezintă normalul iar el este excepţia. Cît despre Julien însuşi, nu este nici el o excepţie *în sine*. În relaţiile cu doamna de Rênal — firească cu excepţia ultimelor scene — el întruchipează normalul iar ea excepţia.

Vanitatea şi pasiunea sînt extremităţile ideale a unei „scări" pe care sînt plasate toate personajele stendhaliene. Pe măsură ce se afundă în vanitate, mediatorul

se apropie de subiect. Mathilde de la Mole visînd la strămoşul său Boniface şi Julien visînd la Napoleon se află mai departe de mediatorul lor decît sînt de al lor fiinţele care le înconjoară ; deci aceştia sînt mai sclavi decît aceia. Cea mai neînsemnată diferenţă de „nivel" între două personaje îngăduie un contrast izbitor. Cele mai multe din scenele stendhaliene sînt construite pe asemenea contraste. Pentru a-şi „hrăni" mai bine efectele, romancierul subliniază şi scoate în evidenţă de fiecare dată contradicţiile, dar ele nu capătă pentru aceasta, o valoare absolută ; vor fi înlocuite curînd de contradicţii noi ce vor reliefa noi aspecte ale medierii stendhaliene.

Critica romantică izolează un contrast şi nu-l mai vede decît pe el. Ea cere imperios o înfruntare mecanică ce îndrumă eroul spre o admiraţie sau o ură fără rezerve. Ea îi transformă pe Don Quijote şi Julien Sorel în excepţii absolute, în cavaleri ai „idealului", în martiri ai unor *Alţii*, nelăsîndu-ne niciodată să ignorăm firesc, că sînt toţi la fel de intolerabili.

Critica romantică tăgăduieşte dialectica romanescă a normei şi excepţiei. Procedînd astfel, distruge esenţa însăşi a geniului romanesc. Ea reintroduce în roman împărţirea manicheană între *Eu* şi *Alţii* din care acest geniu nu triumfă decît cu mare greutate.

Asemenea greşeală de optică nu are nimic surprinzător. Contradicţia absolută pe care critica vrea cu orice preţ s-o găsească în capodopera romanescă este tipic romantică. Manicheismul este totdeauna prezent acolo unde triumfă medierea internă. Excepţia romantică întruchipează *Binele* şi normalul *Răul*. Aşadar contradicţia nu mai este funcţională, ci esenţială. Ea îşi poate schimba conţinutul de la un romantic la altul fără să-şi schimbe niciodată semnificaţia fundamentală. Nu chiar pentru aceleaşi motive Chatterton este superior englezilor, Cinq-Mars lui Richelieu, Meursault judecătorilor săi şi Roquentin burghezilor din Bouville, dar aceşti eroi sînt totdeauna superiori şi superioritatea lor este totdeauna absolută. În adevăr numai aceasta are însem-

nătate. O asemenea superioritate exprimă esenţa însăşi a revelaţiei romantice şi individualiste.

Opera romantică este o armă împotriva *Celorlalţi* Totdeauna *Alţii* joacă rolul englezilor, al lui Richelieu, al judecătorilor şi al burghezilor din Bouville. Autorul simte o nevoie de justificare, oricît de grăbit este să caute mereu excepţia; trebuie să se identifice strîns cu aceasta *împotriva* tuturor celorlalţi oameni, la fel ca Don Quijote însuşi care îşi închipuie că sînt persecutate toate femeile pe care întîmplarea i le scoate în drum şi tabără cu pumnii asupra călugărilor, iubiţilor, soţilor şi servitorilor credincioşi ce le servesc drept escortă. Un asemenea mod de „ocrotire" exercită exegeţii romantici, începînd din secolul XIX, chiar asupra lui Don Quijote. Dreaptă schimbare a lucrurilor acestei lumi! Văzînd în Don Quijote o minunată excepţie, criticii îi îmbrăţişează orbeşte cauza; ei frîng lăncii în favoarea sa, împotriva celorlalte personaje ale romanului şi, dacă trebuie, împotriva autorului însuşi, fără să se întrebe niciodată, care poate fi pentru Cervantes semnificaţia excepţionalului. Astfel fac o mare nedreptate operei ai cărei campioni se proclamă.

Toate aceste salvări inoportune sfîrşesc prin a vătăma ceea ce pretind că salvează. Să nu ne mirăm că toate generozităţile romantice au, în aceeaşi măsură, consecinţe catastrofale. În realitate, puţin îi pasă lui Don Quijote de femeile a căror familie o masacrează! Puţin le pasă cavalerilor rătăcitori ai literaturii de opera romanescă pe care o exaltă fără măsură! Totdeauna „victima" care trebuie salvată nu-i decît un pretext pentru a se afirma glorios împotriva întregului univers. N-o afirmăm noi, ci romanticii înşişi care se reclamă din stirpea eroului lui Cervantes şi pe drept cuvînt ei nu se gîndesc la aceasta. Desigur, nimic mai donquijotesc decît interpretarea romantică a lui Don Quijote. Chiar trebuie să-i decorăm pe imitatorii moderni ai cavalerismului rătăcitor; trebuie să recunoaştem că-şi depăşesc modelul. În adevăr Don Quijote se bate cu rea credinţă, dar se bate pentru femei în carne şi oase:

pentru un personaj fictiv criticii romantici atacă duşmani imaginari. Aşadar ei ridică la pătrat extravaganţa obişnuită a lui Don Quijote. Din fericire, Cervantes a prevăzut această culme de „idealism" şi n-a evitat să-l facă pe eroul său s-o urce. Nu cu acel Don Quijote care-şi tîrăşte armurăria de-a lungul şi de-a latul marilor drumuri din Castilia trebuie să-i comparăm pe nobilii apărători ai unei cauze literare inexistente, ci cu acel Don Quijote ce distruge marionetele meşterului Petru, cu acel Don Quijote ce tulbură un spectacol pe care nu ştie să-l contemple cu un recul estetic îndestulător. Aducînd un coeficient de iluzie la o putere superioară, inepuizabilul geniu al lui Cervantes ne-a furnizat la momentul potrivit metafora de care aveam nevoie.

În cazul lui Stendhal, contrasensul romantic e mai puţin spectacular, dar nu-i mai puţin grav. Acest contrasens e cu atît mai greu de evitat cu cît la Stendhal ca şi la romantici, excepţia este mai admirabilă decît normalul. Dar este la un mod diferit, cel puţin în marile opere romaneşti. În aceste opere, nu există identificare între eroul pasionat, creator şi cititor. Stendhal nu poate să fie Fabrice, căci el îl înţelege pe Fabrice mai bine decît se înţelege Fabrice pe el însuşi. Dacă cititorul îl înţelege pe Stendhal, nu poate, nici el, să se identifice cu Fabrice.

Dacă cititorul îl înţelege pe Vigny, se identifică cu Chatterton, dacă-l înţelege pe Sartre se identifică cu Roquentin. Iată o deosebire capitală între excepţia romantică şi excepţia stendhaliană.

Critica romantică izolează în romanul stendhalian scenele care măgulesc sensibilitatea contemporană. După ce în secolul XIX a făcut din Julien o canalie, l-a făcut, în zilele noastre, un erou şi un sfînt. Dacă am reconstitui seria întreagă de contraste revelatoare, am constata sărăcia interpretărilor exagerate pe care ni le propune totdeauna critica romantică. Am găsi contrapunctul iro-

nic căruia îi substituim, prea adesea, tunetul monoton al blestemelor egoiste. Încremenind antagonismele şi dîndu-le un sens univoc ruinăm cucerirea supremă a romancierului, această sublimă egalitate de tratament între *Eu* şi *Altul* care nu compromite la un Cervantes sau Stendhal, ci dimpotrivă asigură dialectica subtilă a normalului şi a excepţiei.

E vorba acolo, se va spune, de deosebiri morale şi metafizice. Fără îndoială, dar estetica romanului genial nu mai constituie un regat distinct; ea uneşte etica şi metafizica. Romancierul înmulţeşte contrastele; la fel ca sculptorul făureşte modelajul înmulţind suprafeţele pe planuri diferite. Romanticul, prizonier al contradicţiei manicheene între *Eu* şi *Alţii*, operează totdeauna pe acelaşi plan. Eroului gol şi fără chip care spune „Eu" i se opune masca ce se strîmbă a *Altuia*. Interiorităţii pure i se opune exterioritatea absolută.

Romanticul, asemenea pictorului modern, pictează cu două dimensiuni. El nu poate să cucerească profunzimea romanescă, căci nu-l poate reîntîlni pe *Celălalt*. Romancierul depăşeşte justificarea romantică. Mai mult sau mai puţin pe ascuns, mai mult sau mai puţin făţiş, trece bariera între *Eu* şi un *Altul*. Această trecere memorabilă, — o vom vedea în ultimul nostru capitol, — este înregistrată chiar în roman sub forma unei reconcilieri între erou şi lume în momentul morţii. În concluzie şi numai în concluzie, eroul vorbeşte în numele romancierului. Iar acest erou muribund reneagă totdeauna existenţa lui trecută.

Reconcilierea romanescă are un dublu înţeles: estetic şi etic. Eroul-romancier cucereşte a treia dimensiune romanescă pentru că depăşeşte dorinţa metafizică şi descoperă un *Semen* în mediatorul care-l fascina. Reconcilierea romanescă îngăduie între un *Altul* şi *Eu*, între observaţie şi introspecţie, o sinteză imposibilă pentru revolta romantică. Ea îngăduie romancierului să se *rotească în jurul personajelor sale* şi să le dea, o dată cu a treia dimensiune, adevărata libertate şi mişcare.

◇

Excepţia stendhaliană înfloreşte totdeauna, în principiu, pe terenul cel mai nefavorabil dezvoltării sale; în provincie mai curînd decît la Paris, la femei nu la bărbaţi, la oamenii de rînd nu la nobili. Există mai multă noblețe autentică la moş Gagnon decît în tot ministerul domnului de Polignac. Ierarhia socială nu este deci lipsită de semnificaţie în universul romanesc. În loc să oglindească direct virtuţile stendhaliene de energie şi spontaneitate, le oglindeşte indirect; aidoma unei oglinzi diavoleşti, ne prezintă imaginea răsturnată.

Ultima eroină a lui Stendhal, Lamiel, fiica diavolului, îmbină în fermecătoarea-i persoană toate semnele elective pe care vanitoşii le consideră fatalităţi: femeie, orfană săracă, ignorantă, provincială şi simplă, Lamiel are mai multă energie decît bărbaţii, mai multă distincţie decît aristocraţii, mai mult rafinament decît parizienii, mai multă spontaneitate decît pretinşii oameni de spirit.

Dezordinea universului romanesc oglindeşte şi dezordinea tradiţională a societăţii. Nu-i încă absenţa oricărei ordini şi dezordinea absolută. Universul stendhalian este o piramidă aşezată pe vîrful ei. Acest echilibru cvasi-miraculos nu poate dura. Este specific epocii care urmează imediat după era revoluţionară. Piramida vechii societăţi se va prăbuşi în curînd şi se va sfărîma într-o mulţime de fragmente informe. Nu vom mai găsi ordine în mijlocul dezordinei ca în romanele ulterioare lui Stendhal. Chiar la Flaubert, lucrurile nu mai au un înţeles contrar aceluia pe care ar trebui să-l aibă; aproape nu au de loc o semnificaţie. Femeile nu sînt nici mai mult nici mai puţin autentice decît bărbaţii, parizienii nu sînt nici mai mult nici mai puţin vanitoşi decît provincialii, burghezii nu sînt nici mai mult nici mai puţin energici decît aristocraţii.

În acest univers flaubertian, dorinţa spontană n-a dispărut — nu dispare niciodată complet — dar excepţiile au scăzut ca număr şi importanţă. Ele nu mai evoluează, mai ales, cu uşurinţa suverană a eroului sten-

dhalian. În conflictul care le opune sînt totdeauna deficitare. Excepţia este o plantă firavă ce creşte în intervalul dintre monstruoasele caldarîmuri.

Nu-i singurul capriciu al romancierului sau dispoziţia lui foarte tristă care reduce astfel rolul dorinţei spontane în universul romanesc: este progresul maladiei ontologice.

Am văzut că dorinţa spontană este încă norma la Cervantes dar a devenit excepţie la Stendhal. La Cervantes dorinţa metafizică se detaşează pe un fond de bun-simţ; la Stendhal, dorinţa spontană se detaşează pe un fond metafizic. Dorinţa triunghiulară a devenit dorinţa cea mai banală. Firește, nu trebuie trase concluzii prea riguroase din această răsturnare tehnică. Nu trebuie să căutăm în opera romanescă expresia unui adevăr statistic al dorinţei. Alegerea unui procedeu este condiţionată de o infinitate de factori dintre care cel mai însemnat nu este grija, cu totul legitimă, de a fi eficace. Orice tehnică presupune o anumită „îngroşare" ale cărei efecte nu trebuie confundate cu revelaţia romanescă propriu-zisă.

Nu-i mai puţin adevărat că alegerea tehnicilor contradictorii, la Cervantes şi Stendhal, este semnificativă. Înseamnă agravarea şi propagarea dorinţei metafizice, care îngăduie, şi chiar cere imperios, schimbarea totală. Dorinţa „metafizică" devine totdeauna mai generală. La Cervantes, revelaţia romanescă este axată pe individ, la Stendhal şi la alţi romancieri ai medierii interne accentul se deplasează spre colectivitate.

Începînd cu Flaubert, în afară de cîteva cazuri cu totul speciale, precum *Idiotul* de Dostoievski, dorinţa spontană joacă un rol atît de minor încît nu poate nici măcar să-i servească drept destăinuitor romanesc. Excepţia flaubertiană păstrează de altminteri o oarecare semnificaţie socială, indirectă şi negativă. În *Doamna Bovary* singurele excepţii comice sînt ţăranca de la comisiile agricole care scapă de dorinţa burgheză din cauza

mizeriei, şi doctorul celebru, care scapă datorită ştiinţei. Asemenea excepţii joacă cam acelaşi rol la Stendhal ; bătrîna ţărancă asigură un contrast izbitor cu burghezii binedispuşi care tronează pe estradă. La fel, doctorul celebru face să iasă în evidenţă nulitatea lui Charles şi a lui Homais, dar prezenţa lui este prea tăcută şi prea episodică pentru a duce greul principal al destăinuirii. Excepţia nu mai supravieţuieşte decît în zonele cu totul excentrice ale universului romanesc.

Antagonismul dintre doamna de Rênal şi soţul ei, între doamna de Rênal şi burghezele din Verrières este totdeauna esenţială. Antagonismul dintre Emma şi Charles, dintre Ema şi burghezii din Yonville nu sînt esenţiale decît în mintea Emmei. Cînd contrastele subzistă, valoarea lor revelatoare este destul de slabă. În cele mai multe cazuri, totul ar dispare într-o uniformitate cenuşie. Intensificarea dorinţei metafizice nu face decît să înmulţească antagonismele sterile ; ea slăbeşte antagonismele concrete, sau le aruncă la limitele extreme ale universului romanesc.

Această „înaintare" a dorinţei metafizice are loc pe două fronturi diferite. Maladia ontologică se agravează în regiunile dinainte contaminate. Pe de altă parte se extinde în regiunile pînă atunci cruţate. Această invazie în regiunile virgine constituie adevăratul subiect al *Doamnei Bovary*. Pentru a situa eroina în mijlocul unei istorisiri despre dorinţa metafizică, trebuie să reluăm definiţia atît de perspicace a unui critic flaubertian : „Doamna Bovary este doamna de Rênal un sfert de secol mai tîrziu". O asemenea apreciere este puţin schematică, dar degajează un aspect esenţial al dorinţei flaubertiene. Doamna Bovary aparţine zonelor „superioare" ale dorinţei triunghiulare ; ea suferă primele atingeri ale unui rău ce debutează totdeauna prin medierea externă. Deşi cronologic posterior operelor lui Stendhal, romanul lui Flaubert trebuia să le preceadă pe acestea printr-un expozeu teoretic al dorinţei metafizice.

Evoluția dorinței metafizice explică multe deosebiri dintre Stendhal și Flaubert. Fiecare romancier se află în fața unui moment unic al structurii metafizice. Deci problemele tehnice nu se pun niciodată de două ori succesiv în aceiași termeni.

Concluzia lui Stendhal și ironia lui scînteietoare se întemeiază pe rețeaua de excepții ce pătrund complet în substanța romanescă. O dată ce cititorul se află în taina contradicțiilor, cea mai neînsemnată neînțelegere între cele două personaje face să țîșnească schema pasiune-vanitate și dezvăluie dorința metafizică. Totul rezidă în contrastul dintre normal și excepție. Trecerea de la pozitiv la negativ este la fel de rapidă ca trecerea de la lumină la întuneric, cînd folosim un întrerupător electric. De la un capăt la celălalt al romanului stendhalian sclipirile pasiunii iluminează tenebrele vanității.

Flaubert nu mai dispune de lumina stendhaliană; electrozii s-au depărtat și curentul nu mai trece. Contradicțiile flaubertiene dezvăluie aproape totdeauna tipul Rênal-Valenod, mai lipsit de interes și încă mai încăpățînat. La Stendhal, baletul celor doi rivali se desfășoară în prezența unui martor care-l va interpreta pentru noi. Stendhal n-are decît să ne arate „rîsul interior" al lui Julien pentru a ne explica convertirea la liberali a domnului de Rênal. La Flaubert nu mai există lumină, nici înălțime de unde am putea domina cîmpia. Așadar, trebuie să străbatem pas cu pas această imensă cîmpie burgheză.

◇

Trebuie să dezvăluim fără ajutor din afară neantul antagonismelor. Iată problema care i se pune lui Flaubert. Ea se confundă cu aceea a *prostiei*, obsesia majoră a acestei existențe literare. Pentru a rezolva o asemenea problemă, Flaubert născocește stilul falselor enumerări și a falselor antiteze. Între diversele elemente ale universului romanesc nici o operație reală nu este posibilă. Aceste elemente nu se cumulează, nici nu sînt contra-

dictorii în mod concret. Ele se înfruntă simetric şi recad în neant. Juxtapunerea imposibilă dezvăluie absurditatea. Inventarul se lungeşte, dar totalul este totdeauna egal cu zero. Mereu aceleaşi antagonisme sterile între aristocraţi şi burghezi, credincioşi şi atei, reacţionari şi republicani, amanţi şi amante, părinţi şi copii, bogaţi şi săraci... Universul romanesc este un palat plin de podoabe absurde şi de ferestre false care se află acolo „pentru simetrie".

Antitezele groteşti ale lui Flaubert caricaturizează antitezele sublime ale lui Hugo, sau categoriile pe temeiul cărora savantul pozitivist fundamentează clasificările pe care le crede definitive. Burghezul este fermecat de aceste bogăţii iluzorii. Produse ale medierii interne, aceste concepte antagonice sînt pentru valorile autentice ceea ce este pentru natura liberă, prodigioasa grădină din *Bouvard et Pécuchet*. Opera lui Flaubert este „o dizertaţie asupra unei porţiuni reduse de realitate", dizertaţie infinit mai îndrăzneaţă decît aceea a lui André Breton, pentru că romancierul înfruntă ştiinţa şi ideologia, adică esenţa însăşi a „adevărului" burghez, ce era atunci atotputernic. „Ideile" personajelor flaubertiene sînt încă mai lipsite de înţeles decît cele ale vanitoşilor stendhalieni. Ele amintesc organele inutile frecvente în lumea animală, prelungirile monstruoase despre care n-am şti să spunem de ce o anume specie, mai curînd decît alta, este înzestrată. Ne gîndim la acele coarne uriaşe care nu servesc unor animale ierbivore decît pentru a se înfrunta la nesfîrşit în lupte zadarnice.

Contradicţia se alimentează dintr-o dublă nulitate, dintr-o sărăcie individuală egală de o parte şi de alta. Homais şi Bournisien simbolizează cele două părţi antagonice şi solidare ale Franţei mic-burgheze. Cuplurile flaubertiene nu „gîndesc" decît în grotesca lor împerechere, aidoma celor doi beţivi care nu-şi păstrează echilibrul decît pentru că amîndoi caută să şi-l piardă. Homais şi Bournisien se „stimulează" reciproc şi pînă la

urmă adorm unul lîngă altul, cu ceşcuţa de cafea în mînă în faţa cadavrului Emmei Bovary. Pe măsură ce geniul romanesc flaubertian se maturizează, antagonismele devin tot mai găunoase ; identitatea contrariilor se afirmă cu tot mai multă forţă. Evoluţia ajunge pînă la Bouvard şi Pécuchet care se înfruntă şi se completează la fel de perfect ca două bibelouri pe un şemineu burghez.

În acest ultim roman, gîndirea modernă pierde ceea ce-i mai rămînea din demnitate şi forţă, pierzînd durata şi stabilitatea. Ritmul medierilor se precipită. Idei şi sisteme, teorii şi principii se înfruntă prin perechi contradictorii, totdeauna negativ determinate. Antagonismele sînt devorate de simetrie. Ele nu mai joacă decît un rol decorativ. Individualismul mic-burghez sfîrşeşte prin apoteoza caraghioasă a Identicului şi Interşanjabilului.

VII

ASCEZA EROULUI

ORICE dorință care se iveşte poate stîrni sau intensifica dorința unui rival. Aşadar trebuie disimulată dorința pentru a se putea însuşi obiectul. Această disimulare o denumeşte Stendhal *ipocrizie*. Ipocritul reprimă, în dorința sa, *tot ce poate fi văzut*, adică tot ce înseamnă avînt spre obiect. Dar dorința este dinamică. Se confundă aproape cu avîntul pe care îl provoacă. Ipocrizia care triumfă în universul *Negrului* devine vinovată de tot ce este real în dorință. Numai această disimulare a dorinței şi *pentru* dorință poate pune bazele unei „dialectici a stăpînului şi sclavului". Ipocrizia obişnuită, ipocrizia întemeiată pe fapte şi credințe nu-i pusă în discuție aici; ea n-ar şti să departajeze oamenii, căci este la îndemîna primului venit.

O aceeaşi dorință este copiată de cei doi parteneri în mediere; această dorință nu poate sugera nimic unuia fără a sugera, în aceeaşi măsură, şi celuilalt. Disimularea trebuie să fie perfectă, căci clarviziunea mediatorului este absolută. Ipocritul trebuie să-şi reprime toate tentațiile, căci toate sînt prezente în mintea zeului său. Modelul-discipol ghiceşte cele mai neînsemnate tresăriri ale discipolului său model. Mediatorul, ca zeul din Biblie „cercetează şi sufletele şi şalele". Ipocrizia *pentru* dorință nu cere mai puțină voință decît ascetismul religios. În ambele cazuri sînt aceleaşi forțe care trebuie contracarate.

Cariera lui Julien în universul *Negrului* este la fel de anevoioasă ca şi o carieră militară în universul *Roşului*. Dar direcția efortului s-a schimbat. În universul unde dorința trece totdeauna prin *Altul*, acțiunea în adevăr eficace are mereu drept țel *Eul*. Ea este pe deplin lăuntrică. Romancierul nu mai poate deci să se mulțumească a descrie gesturile şi a repeta vorbele per-

sonajelor sale. Ele trebuie „să violeze" conştiinţele, căci gesturile şi cuvintele nu mai fac decît să mintă.

Proştii din Verrières şi din alte părţi îşi închipuie că totul este noroc şi calcul machiavelic în ascensiunea fulgerătoare a micului seminarist. Cititorul care pătrunde, pe urmele lui Stendhal, în conştiinţa lui Julien trebuie să renunţe la această înţelegere simplistă. Julien Sorel îşi datorează reuşita unei ciudate forţe sufleteşti pe care o cultivă cu pasiunea misticului. O asemenea forţă se află în serviciul *Eu-lui,* după cum adevărata mistică este în serviciul zeului.

Julien Sorel-copil practică dinainte asceza *pentru* dorinţă. O lună întreagă îşi ţine un braţ în eşarfă pentru a se pedepsi, fiindcă a lăsat să se vadă ce crede în realitate despre Napoleon. Criticii înţeleg sensul ascetic al braţului în eşarfă, dar nu observă în aceasta decît o „trăsătură de caracter". Nu înţeleg că universul *Negrului* este total prezent în acest gest copilăresc. Braţul în eşarfă este ispăşirea unei clipe de sinceritate, adică a unei clipe de slăbiciune. La cealaltă extremitate a romanului, nepăsarea eroică faţă de Mathilde este răscumpărarea unei a doua clipe de sinceritate. Julien a lăsat-o pe Mathilde să observe dorinţa ce o simte pentru ea. Greşeala este analogă, auto-pedepsirea la fel. Orice infracţiune faţă de codul ipocriziei se soldează cu o redublare a disimulării ascetice.

Nu înţelegem identitatea celor două atitudini, căci braţul în eşarfă nu are nici o consecinţă concretă, în timp ce nepăsarea eroică asigură recucerirea Mathildei. Braţul în eşarfă ne pare „irațional", dar indiferenţa simulată ni se prezintă ca o „tactică amoroasă". Al doilea gest ascetic se situează într-un univers „terre-à-terre" şi liniştitor, al „psihologiei" româneşti. Succesul lui Julien ne face să credem în caracterul pozitiv al acţiunii sale. Ne convingem cu uşurinţă că există obscuritate completă la copil şi calcul lucid la adult. Dar Stendhal nu ne prezintă astfel lucrurile. Cele două atitudini se situează într-o aceeaşi penumbră a „conştiinţei". Instinctul ca-

re-i vorbește lui Julien, instinctul ipocriziei nu-i niciodată rațional, dar e infailibil. Lui însuși își datorează Julien toate succesele sale.

Brațul în eșarfă constituie primul moment al ascezei subterane, acela al gratuității absolute. De altminteri, această gratuitate este inseparabilă de noțiunea însăși de asceză. Recucerirea Mathildei constituie cel de-al doilea moment, acela al recompensei. A înțelege identitatea celor două atitudini înseamnă a pune problema ascezei *pentru* dorință în toată amploarea ei. Recucerirea Mathildei ne dovedește că această asceză nu constituie o absurditate suprapusă absurdității inițiale și fundamentale a dorinței metafizice. Renunțarea pentru dorință este perfect justificată. În realitate, dorința mediatorului-rival în medierea internă, desparte subiectul de obiect. Dar dorința acestui mediator este ea însăși copiată după dorința subiectului. Asceza pentru dorință descurajează imitația: deci numai ea poate să-și croiască un drum spre obiect.

La fel cum misticul își întoarce privirea de la lume pentru ca Dumnezeu să privească spre el și să-i acorde harul, Julien o evită pe Mathilde pentru ca Mathilde să-l iubească și să facă din el obiectul dorinței sale. Asceza *pentru* dorință este la fel de legitimă și fecundă în contextul triunghiular, ca asceza „verticală" în miezul viziunii triunghiulare. Analogia între transcendența deviată și transcendența verticală este mai strînsă încă decît am bănui-o.

Dostoievski, ca și Stendhal, subliniază mereu această analogie între cele două transcendențe. Dolgoruki, eroul din *Adolescentul*, practică un ascetism ce seamănă puțin cu acela al lui Julien. Dolgoruki, asemenea lui Julien, are „ideea" lui, adică modelul pe care-l imită cu religiozitate. Modelul nu mai este Napoleon-cuceritorul, ci Rothschild-milionarul. Dolgoruki vrea să cîștige bani ducînd o existență de economii eroice. Pe urmă va renunța la avuția lui pentru a arăta *Altora* cît de mult îi disprețuiește. El se pregătește pentru existența aus-

teră care-l așteaptă aruncînd pe fereastră mîncărurile pe care i le aduce o servitoare devotată. Mai mult de o lună se hrănește cu apă și pîine, blestemînd pe bătrîna servitoare care-i „vrea binele".

Sîntem foarte aproape de „brațul în eșarfă" a lui Julien. Și cînd rătăcitorul Makar povestește viața de lipsuri pe care o duc sfinții sihaștri în pustiu, Dolgoruki, același Dolgoruki ce azvîrlise mîncărurile pe fereastră, condamnă sus și tare un mod de existență „nefolositor societății". Incapabil să înțeleagă tulburătoarea analogie dintre asceza religioasă și propria lui purtare, rezolvă repede problema monahismului pe un ton peremptoriu, ca un om *modern și lucid*, ca un om care știe că „doi și cu doi fac patru". Raționalistul nu vrea să înțeleagă structura metafizică a dorinței, el se mulțumește cu explicații derizorii, face apel la „bun-simț" și la „psihologie". Certitudinea lui nu-i cu nimic micșorată prin faptul că practică el însuși, mai mult sau mai puțin conștient, asceza *pentru* dorință. Incapabil să se analizeze și îndemnat de mîndrie, el aplică instinctiv preceptele misticii subterane, totdeauna analoge și contrarii principiilor misticii creștine : *„Nu cereți și vi se va da ; nu căutați și veți găsi ; nu bateți și vi se va deschide"*. Pe măsură ce omul se depărtează de Dumnezeu, ne spune Dostoievski, el se afundă în irațional, mai întîi în numele rațiunii, apoi în al său propriu.

Ambiguitatea preotului, la Stendhal, este legată de cele două direcții pe care le poate lua renunțarea. Ipocrizia cea mai profundă nu se deosebește de virtute decît prin roadele sale otrăvite. Contrastul dintre preotul bun și cel rău este total, dar subtil. Julien va confunda mult timp pe abatele Pirard cu ticăloșii care-l înconjoară.

Pentru Nietzsche, — care afirmă că îi datorează atît de mult lui Stendhal în domeniul psihologiei, — soldatul este cel mai puțin expus resentimentului, iar preotul cel mai mult. În universul *Roșului* care este acela al violenței legitime, pasiunile violente se dezlănțuie.

Dimpotrivă, în universul *Negrului,* pasiunile se ascund. Preotul se bucură aici de un avantaj incontestabil întrucît mărturisește că-și domină dorințele. El posedă o stăpînire de sine la fel de fatală în ceea ce privește răul, pe cît de suverană poate fi în ceea ce privește binele. Stendhal apreciază drept semnificativ rolul Bisericii sub Restaurație, pentru că înțelege exigențele ascetice ale medierii interne. Acțiunea subterană a Congregației dezvăluie această mediere. Vocația „religioasă" a lui Julien nu se explică pe deplin prin oportunism. Ea relevă dinainte această religie „pe dos" care se înrădăcinează în universul *Negrului.*

Departe de a descuraja orice apropiere de Dostoievski, anticlericalismul lui Stendhal exprimă, la modul său, o idee esențial dostoievskiană : analogia dintre cele două transcendențe. Acest anticlericalism nu are nici o legătură cu acela al lui Rabelais sau Voltaire. Romancierul nu denunță abuzurile unui cler petrecăreț și medieval. Exact contrariul. Ipocrizia religioasă disimulează mediere dublă. Stendhal s-a lăsat ispitit adesea de plăcerea de a scandaliza, dar n-a confundat niciodată Biserica, nici creștinismul, cu niște caricaturi din care pretindeau că-și trag obîrșia mediile reacționare ale Restaurației. Nu trebuie să uităm că în societatea lui Stendhal, Biserica „e la modă" ; în aceea a lui Dostoievski, a încetat să mai fie.

În universul dostoievskian, transcendența deviată nu se mai ascunde după religie. Totuși să nu credem că personajele din *Demonii* ne arată adevărata lor față devenind atei. Posedații sînt tot atît de puțin atei pe cît sînt de puțin credincioși cucernicii stendhalieni. Totdeauna condiționate de ură, victimele dorinței metafizice adoptă ideile lor politice, filozofice și religioase. Gîndirea nu mai este decît o armă pentru conștiințele care se înfruntă. Niciodată, se pare, n-a jucat un rol atît de important. În realitate nu mai are nici o însemnătate. Ea este cu totul aservită concurenței metafizice.

Asceza pentru dorinţă este o consecinţă inevitabilă a dorinţei triunghiulare... O găsim deci la toţi romancierii acestei dorinţe. Este prezentă şi la Cervantes. Don Quijote îşi face penitenţa amoroasă după exemplul lui Amadis. Deşi nu avea nimic de reproşat Dulcineei, se despoaie de veşminte şi se grăbeşte spre stîncile ascuţite ale Sierrei. Farsa îngroşată, ca întotdeauna, ascunde o idee profundă. Naratorul proustian practică, şi el, asceza pentru dorinţă în relaţiile cu Gilberte. Rezistă la tentaţia de a scrie, face totul pentru a-şi domina pasiunea.

Conştiinţa nefericită a lui Hegel şi planul sartrian de a fi Dumnezeu sînt rodul unei orientări încăpăţînate spre zona de „dincolo", al unei neputinţe de a abandona módele religioase ale dorinţei cînd acestea sînt depăşite de istorie. Conştiinţa romanescă este nefericită, şi ea, pentru că nevoia sa de transcendenţă supravieţuieşte credinţei creştine. Dar asemănările se opresc aici. Pentru romancier, omul modern nu suferă deoarece refuză să devină conştient pe deplin şi complet de autonomia sa, el suferă fiindcă această conştiinţă, reală sau iluzorie, îi este de nesuportat. Nevoia de transcendenţă caută să se satisfacă în zona „de dincoace" şi-l îndrumă pe erou spre tot felul de nebunii. Stendhal şi Proust, oricît de necredincioşi sînt, se deosebesc sub acest aspect de Hegel şi Sartre pentru a-i reîntîlni pe Cervantes şi Dostoievski. Filozoful prometeam nu vede în religia creştină decît un umanism încă prea timid pentru a se afirma plenar. Romancierul, fie creştin sau nu, vede în aşazisul umanism modern o „metafizică" subterană, incapabilă să-şi recunoască propria-i natură.

◇

Exigenţa de disimulare specifică medierii interne are urmări deosebit de neplăcute în domeniul erotic. Asupra trupului mediatorului este îndreptată dorinţa subiectului. Aşadar mediatorul este stăpînul absolut al acestui obiect; el poate să-i acorde sau să-i refuze posesia în funcţie de capriciul său. Înţelesul acestui capriciu nu-i

greu de prevăzut, dacă nici mediatorul nu este capabil să dorească spontan. Dacă subiectul lasă să se manifeste dorința lui de posesiune, imediat mediatorul va „copia" această dorință. Va dori propriul său trup; în alți termeni, îi va atribui o asemenea valoare încît a se deposeda de ea i-ar părea scandalos. Chiar dacă mediatorul nu copiază dorința subiectului, el nu va răspunde acestei dorințe; în realitate, victima răului ontologic se disprețuiește prea mult, pentru a nu disprețui ființa care o dorește. În domeniul erotic, ca și în toate celelalte domenii, medierea dublă exclude orice reciprocitate între *Eu* și *Altul*.

Abandonarea dorinței erotice are totdeauna consecințe de temut pentru amant. Acesta nu poate spera să atragă spre el dorințele iubitei decît dacă se preface nepăsător. Dar nu-și poate ascunde dorința decît reprimînd avîntul ce-l duce spre trupul iubitei, cu alți termeni, reprimînd tot ce-i real și concret în dorința amoroasă.

Deci, sexualitatea are, și ea, asceza sa *pentru* dorință. Dar intervenția voinței în activitatea erotică nu-i niciodată lipsită de pericol. La Julien Sorel, asceza *pentru* dorință este rodul unei decizii liber consimțite. Pe măsură ce mediatorul se apropie, această situație se modifică. Controlul conștiinței își pierde eficacitatea. Rezistența la dorință se face totdeauna mai dureroasă, dar nu mai depinde de voință. Sfîșiat între două forțe de sens contrar, subiectul este pradă fascinației. Mai întîi a refuzat, din grijă tactică, să se abandoneze dorinței; acum se descoperă incapabil să acționeze astfel. Minunata stăpînire de sine cu care se mîndrește Don Juanul modern duce direct la „fiasco"-ul stendhalian. Întreaga noastră literatură contemporană mărturisește, mai mult sau mai puțin conștient, neliniștitoarea apropiere a celor două teme. „Cuceritorii" lui André Malraux sînt toți obsedați de impotența sexuală. Opera lui Ernest Hemingway ar fi mai veridică dacă Jakie din *The sun also rises (Și soarele se înalță)*, în loc să fie un mutilat de răz-

boi, constituia pur și simplu o *altă ipostază* a acelor ființe minunat de nepăsătoare și superb de virile pe care le vom admira în celelalte romane.

Julien Sorel — cel care calculează totdeauna — și Octave de Malivert, eroul neputincios din *Armance* nu sînt, fără îndoială decît una și aceeași persoană. Interdicția care apasă asupra dorinței nu poate să fie ridicată decît dacă ființa iubită, pentru un motiv sau altul, este incapabilă să-și vadă amantul și să-i simtă mîngîierile. Amantului nu-i va mai fi teamă că oferă ființei iubite spectacolul umilitor al propriei dorințe. Julien ar vrea să desființeze conștiința Mathildei cînd aceasta, în sfîrșit, îi cade în brațe: „Ah! să-ți acopăr cu sărutări obrajii atît de palizi și tu să nu simți!" Găsim trăsături asemănătoare la romancierii ulteriori. Naratorul proustian nu cunoaște o clipă de plăcere decît lîngă Albertine *adormită*. La îndrăgostiții dostoievskieni uciderea care suprimă privirea femeii iubite și ne-o oferă, nu atît fără apărare cît fără conștiință, este o permanentă tentație. Subiectul care dorește, printr-o contradicție revelatoare, sfîrșește prin a distruge acest *spirit* pe care nu-l poate asimila.

...Erotismul este oglinda întregii existențe; fascinația există pretutindeni dar nu se recunoaște niciodată; ea caută să pară cînd „detașare", cînd „angajare". Paraliticul pretinde că imobilitatea lui a fost *aleasă* de el. Ar trebui să studiem obsesiile erotice ale literaturii noastre contemporane. Am găsi aici cu siguranță dubla neputință pentru comuniune și solitudinea ce caracterizează toate activitățile subiectului care dorește, în stadiul paroxistic al medierii interne. Paralizat de privirea mediatorului, eroul vrea să se sustragă acestei priviri. Toată ambiția lui se mărginește, totuși, să vadă fără a fi văzut: iată aici tema „voyeur"-ului atît de împărtășită chiar la Proust și la Dostoievski și mai importantă încă în ficțiunea contemporană denumită „noul roman".

◇

Dandysmul este legat de marea problemă a ascezei pentru dorință. Este firesc deci ca dandysmul să-l intereseze pe Stendhal. Îl preocupă și pe Baudelaire, dar interpretarea poetului este foarte diferită de a romancierului. Poetul romantic face din dandysm „un deșeu al epocilor aristocratice" ; dimpotrivă, romancierul îl socotește un „produs" al timpurilor moderne. Un dandy aparține cu totul universului *Negru*. Înseamnă triumful vanității triste asupra vanității vesele care-i îngăduie să se aclimatizeze la Paris. Tipul dandy-ului provine din Anglia unde dorința metafizică este mai evoluată decît în Franța. Îmbrăcat complet în negru nu amintește cu nimic de acei eleganți ai Vechiului Regim care nu se temeau să se mire, să admire, să dorească și chiar să izbucnească în hohote de rîs.

Un dandy se definește prin afectarea unei rezerve nepăsătoare. Dar această rezervă nu-i ca a stoicului, ci înseamnă o rezervă calculată pentru a înflăcăra dorința, o rezervă ce nu conține să repete *Altora* : „Eu îmi sînt de ajuns mie însumi". Un dandy vrea să-i facă pe *Alții* să „copieze" dorința pe care pretinde că o are el însuși. Își plimbă nepăsarea în locurile publice, cum „plimbăm" un magnet în pilitura de fier. El universalizează, industrializează ascetismul pentru dorință. Nimic mai puțin aristocratic în această acțiune : ea trădează sufletul burghez al unui dandy. Acest Mefistofel în joben ar vrea să fie capitalistul dorinței.

Deci, vom găsi dandysmul, sub forme puțin deosebite, la toți romancierii medierii interne. Stendhal, Proust și Dostoievski înșiși au creat diverse tipuri de dandy. Cînd Karmazinov îl întreabă cine-i Stavroghin, Verhovenski răspunde : „E un fel de Don Juan". Stavroghin este cea mai monstruoasă, cea mai satanică întruchipare a dandysmului romanesc. Dandy în cel mai înalt grad și în cel mai înalt grad fericit, spre cea mai mare nenorocire a sa, Stavroghin există „dincolo" de orice dorință. Nu știm dacă a încetat să dorească pentru că *Alții* doresc, sau dacă *Alții* doresc fiindcă el a încetat să do-

reasca. Există aici un cerc vicios din care Stavroghin nu mai poate să scape. El însuși nemaiavînd mediator, devine polul magnetic al dorinței și al urii. Toate personajele din *Demonii* sînt sclavii lui ; gravitează neobosit în jurul său ; nu există decît pentru el, nu gîndesc decît prin el.

Dar Stavroghin, numele său o arată, poartă crucea cea mai grea. Dostoievski vrea să ne dovedească ce poate însemna „reușita" activității metafizice. Stavroghin este tînăr, frumos, bogat, puternic, inteligent și nobil. Nu fiindcă Dostoievski are pentru personajul său o simpatie secretă îl împodobește cu daruri atît de diverse — așa cum ne sugerează atîți critici „la curent cu toate". Stavroghin ilustrează un caz teoretic. El trebuie să reunească în persoana sa toate condițiile succesului metafizic pentru ca lupta „stăpînului și sclavului" să încline totdeauna în avantajul său. Stavroghin n-are nevoie să întindă mîna pentru a primi. Și chiar fiindcă nu întinde niciodată mîna, toți bărbații, toate femeile cad la picioarele lui și i se oferă. Victima *acediei* [1] este curînd obligată la cele mai îngrozitoare capricii și pînă la urmă se sinucide.

Prințul Mîșkin se află la celălalt capăt al „scării" dostoievskiene și acest erou joacă, în universul său romanesc, dar pentru motive contrare, un rol destul de asemănător cu acela al lui Stavroghin în al său. Prințul nu-i lipsit de dorințe, dar visurile lui sînt infinit deasupra visurilor celorlalte personaje din *Idiotul*. Este omul dorinței celei mai îndepărtate în universul dorinței celei mai apropiate. Din punctul de vedere al ființelor care îl înconjoară, este exact cum n-ar dori să fie. El nu se lasă „închis" în „triunghiurile" altora. Invidia, gelozia și rivalitățile îi dau tîrcoale, dar el nu se contaminează. Nu-i nepăsător, departe de așa ceva, dar caritatea și mila lui nu leagă cum ar lega dorința. Nu oferă niciodată celorlalte personaje suportul vanității sale și ne poticnim neîncetat în preajma lui. Astfel e

[1] Stare de sfîșietoare deznădejde (n. tr.).

puțin vinovat de moartea generalului Ivolghin, căci îl lasă pe nefericit să se „închidă" în propriile lui minciuni. Un Lebedev l-ar fi oprit pe general, din amor propriu ; i-ar fi oferit, punîndu-i la îndoială cuvîntul, derivativul indignării.

Mîșkin nu oferă atracție nici pentru mîndrie, nici pentru rușine ; nepăsarea lui sublimă nu poate decît să irite dorințele vanitoase care se întretaie în jurul său. Renunțarea sa reală are aceleași consecințe ca pretinsa renunțare a unui dandy. Ca Stavroghin, Mîșkin atrage dorințele nefolosite. El fascinează toate personajele din *Idiotul*. Tinerii „normali" șovăie în fața lui între două judecăți contradictorii. Se întreabă dacă prințul este un imbecil sau un tactician abil, un dandy de o specie superioară.

Triumful răului este atît de complet în universul dostoievskian, încît umilința unui Mîșkin, efortul său minunat pentru a transfigura prin iubire existența aproapelui său, dă aceleași roade otrăvitoare ca și asprimea atroce a mîndriei. Înțelegem de ce prințul și Stavroghin au aceleași puncte de plecare în ciornele romancierului. Această origine comună nu dovedește că Dostoievski șovăie între diavol și bunul Dumnezeu. Ea ne miră pentru că, sub influența romantismului, acordăm prea multă însemnătate eroului individual. Preocuparea fundamentală a romancierului nu este crearea personajelor, ci dezvăluirea dorinței metafizice.

◇

Subiectul supus dorinței „strînge" totdeauna numai vidul cînd își însușește obiectul. Așadar, stăpînul rămîne pînă la urmă, la fel de depărtat de țelul său ca și sclavul. Reușește, prefăcîndu-se și ascunzîndu-și dorința, să îndrume cum vrea dorința *Altuia*. Posedă obiectul, dar acest obiect pierde orice valoare prin însuși faptul că se lasă posedat. Mathilde o dată cucerită încetează imediat să-l mai intereseze pe Julien. Naratorul proustian vrea să scape de Albertine, îndată ce-și închipuie că îi este fidelă. Lizaveta Nikolaevna nu tre-

buie decît să se dăruiască lui Stavroghin pentru ca acesta să caute să se descotorosească de ea. Sclavul este îndată anexat regatului banalului, al cărui stăpîn se află în centru. De fiecare dată cînd stăpînul reîncepe să dorească și înaintează spre obiect, crede că părăsește această închisoare, dar o duce cu el, precum sfîntul aureola. Deci stăpînul urmărește indefinit posomorîta explorare a realității, la fel ca savantul pozitivist care speră să ajungă la cunoașterea supremă prin epuizarea cercetării amănuntului.

Stăpînul este menit deziluziei și plictiselii. S-ar crede, auzindu-l, că recunoaște absurditatea dorinței metafizice. Dar n-a renunțat la toate dorințele. N-a renunțat decît la dorințele care, din experiență, i-au dovedit că-i amăgesc așteptarea. Totuși, îl atrage numai amenințarea sau mai degrabă făgăduiala unei rezistențe victorioase. Denis de Rougemont a sezisat, în *Iubirea și Occidentul*, această fatalitate a pasiunii romantice: „Trebuie să re-creăm obstacole pentru a putea să dorim din nou și pentru a exalta ceea ce dorim la proporțiile unei pasiuni conștiente, intense, infinit de interesante".

Stăpînul nu-i vindecat, ci blazat. Cinismul lui este contrariul înțelepciunii adevărate. Trebuie să treacă totdeauna mai aproape de sclavaj pentru a-și zgîlțîi plictiseala. Seamănă cu acel conducător care-și accelerează cîte puțin mașina la fiecare tur de pistă și trebuie pînă la urmă să capoteze.

Napoleonul lui Tolstoi ilustrează acest marș spre sclavaj datorită celei mai depline stăpîniri de sine. Ca toți burghezii, Napoleon este un parvenit care-și datorește succesul instinctului ascetic al medierii interne. Ca toți burghezii, el a confundat acest instinct ascetic cu imperativul categoric a unei morale absolut dezinteresate. Dar Napoleon descoperă, în plin triumf, că nimic nu s-a schimbat în el, și o asemenea descoperire îi provoacă disperarea. Vrea să urmărească în privirea altuia, o licărire din această divinitate care încă îi scapă. Vrea să fie împărat de „drept divin", să-și proclame voința

urbi et orbi, să ceară imperios întregului univers să-l asculte.

Stăpînul caută obiectul care-i va rezista. Stavroghin nu-l găsește. Napoleon sfîrșește prin a-l găsi. În universul medierii interne, Napoleonii sînt mai mult sau mai puțin rari decît Stavroghinii. Nu-i un destin orb care se înverșunează împotriva ambițiosului, este dialectica mîndriei și a umilinței care se urmăresc implacabil în culmea onorurilor. Groapa neantului se sapă totdeauna în sufletul „marelui om".

Dialectica romanescă a stăpînului și sclavului explică concepția tolstoiană a istoriei. Napoleon se condamnă el însuși, căci în universul medierii interne nu există niciodată alegere decît între stăpînirea de sine a unui dandy și sclavia cea mai abjectă. Isaiah Berlin [1] în strălucitul său eseu, *The Hedgehog and the Fox*, (Ariciul și vulpea) arată că nu există, la Tolstoi, un determinism istoric în sensul obișnuit al termenului.

Pesimismul romancierului nu se sprijină pe un lanț inexorabil de cauze și efecte, nici pe concepția dogmatică a „naturii omenești" nici pe altă certitudine direct accesibilă investigației istoricului și sociologului. Ca orice obiect, istoria este o „ființă fugară". Ea dejoacă cu aceeași ușurință ipotezele omului de știință și calculele omului de acțiune care credea că a domesticit-o. În universul medierii interne, dorința de atotputernicie, ca și dorința de a fi atotștiutor, conțin în ele însele germenii eșecului. Dorinței îi lipsește obiectul în momentul cînd pare că îl posedă, căci — devenind vizibil — dă naștere unor dorințe rivale care i se opun. Alții frînează activitatea individului, iar această „frînă" este cu atît mai eficace cu cît activitatea e mai spectaculoasă. Dar stăpînul, din dorință în dorință, este totdeauna atras spre spectacolul suprem al atotputerniciei. Deci merge totdeauna spre propria lui distrugere.

---

[1] BERLIN (Isaiah) (n. 1909), universitar englez, specialist în filozofia epocii luminilor. A publicat între altele *Inventabilitatea istoriei* (1954), *Epoca iluminismului* (1956) ș.a. (n. tr.).

◇

Toate succesele evidente, în universul medierii duble, dezvăluie *nepăsarea*, reală sau simulată. Nepăsarea îngăduie lui Sorel-tatăl să-l învingă pe domnul de Rênal ; nepăsarea asigură triumful Sanseverinei la Curtea din Parma şi a domnului Leuwen în Camera Deputaţilor. Taina consistă în a face din nepăsare un spectacol, fără a lăsa să se vadă jocul. Politica bancherului în *Lucien Leuwen* s-ar putea defini ca un dandysm parlamentar... Iar victoria lui Kutuzov, în *Război şi Pace* s-ar putea defini ca un dandysm strategic. În faţa lui Napoleon şi a tinerilor ofiţeri din armata rusă care doresc victoria prea mult pentru a o cîştiga, bătrînul general întruchipează mai puţin geniul militar, cît o stăpînire de sine superioară.

Asceza pentru dorinţă este ilustrată în aceeaşi măsură în opera lui Balzac, dar jocul metafizic nu se desfăşoară cu aceeaşi rigoare geometrică ca la Stendhal, Proust sau Dostoievski. Unii eroi balzacieni învinq toate obstacolele prin curaj făţiş şi o activitate care priveşte mai ales lumea exterioară. Nu morile de vînt doboară pe eroi, ci eroii doboară morile de vînt. Legile dorinţei triunghiulare nu îngăduie totdeauna să interpretăm cariera acestor ambiţioşi balzacieni.

După ce au luat cu asalt „obiectele" dorinţei lor, aceste personaje se instalează într-o reală şi durabilă plăcere. Rastignac este pe deplin fericit în loja sa la teatrul Italienilor. Privirea pe care i-o aruncă spectatorii din staluri şi privirea ce şi-o aruncă lui însuşi nu se deosebesc. La o asemenea fericire visează un dandy sau un om de afaceri burghez. În universul medierii interne fiecare visează, făcînd să se învîrtească noria [1] dorinţei, la retragerea nu în afara lumii, ci într-o lume definitiv cucerită, o lume posedată şi încă demnă de a fi

[1] Cuvînt spaniol de origine arabă : maşină primitivă hidraulică formată din cupe ataşate de un lanţ în cerc, care se afundă goale răsturnate şi se urcă pline (n. tr.).

dorită. Destinul lui Rastignac nu dezvăluie, ci oglindește dorința metafizică.

Balzac este poetul epic al dorinței burgheze și opera lui rămîne „pătrunsă" de dorință. Criticile violente ale lui Balzac împotriva societății moderne au ambiguitatea unor denunțări contemporane, bunăoară aceea a lui Dos Passos din prima fază. Sînt totdeauna amestecate cu zăpăceală. Indignarea se deosebește aici cu greu de amabilitate.

La Balzac, există multe intuiții paralele cu acelea ale romancierilor pe care îi studiem în această lucrare. Dar legile dorinței triunghiulare nu sînt toate prezente. Rețeaua ce înlănțuie subiectul care dorește e plină de rupturi pe unde alunecă, destul de adesea, autorul însuși sau mandatarii puterii lui. La romancierii grupului nostru ochiurile rețelei sînt atît de strînse, plasa este atît de solidă încît nimeni nu scapă de legile inexorabile ale dorinței fără a scăpa de dorință însăși.

◇

În medierea dublă, după cum am spus, stăpînirea de sine recompensează totdeauna pe acela dintre cei doi parteneri care-și ascunde cel mai bine dorința. Strategia mondenă și amoroasă, în universul proustian, este în conformitate cu această lege. Numai nepăsarea poate deschide snobului ușile unui salon. „Oamenii de lume sînt atît de obișnuiți să fie căutați încît acei care îi evită li se par o minune".

Asceza *pentru* dorință este o exigență universală în romanele medierii interne. Departe de a aduce pe eroi la un model unic, o asemenea lege îngăduie definirea anumitor deosebiri între Julien Sorel, bunăoară, și naratorul proustian. Marcel este condamnat la aservire căci este incapabil să practice pînă la urmă privațiunea pentru dorință :

> „Modul dezastruos în care este construit universul psihopatologic vrea ca actul stîngaci, actul ce ar trebui evitat înainte de orice, să fie tocmai actul

liniștitor... atunci cînd durerea este prea intensă, ne grăbim să facem stîngăcia de a-i scrie, de a o ruga prin cineva, de a ne duce s-o vedem, ca să dovedim că nu ne putem descotorosi de aceea pe care o iubim."

Marcel cedează tuturor tentațiilor asupra cărora triumfă Julien. Există firește un învins în *Roșu și Negru*, dar acesta nu-i Julien, ci Mathilde. Există firește învingători în *Căutarea timpului pierdut*, dar nu sînt niciodată Marcel, Swann sau Charlus ci Gilberte, Albertine, Odette și Morel. O comparație mecanică între eroii stendhalieni și eroii proustieni nu va dezvălui niciodată unitatea dorinței metafizice și strînsa înrudire între cei doi romancieri, căci eroii principali ai celor două opere reprezintă momentele contrarii ale unei aceleiași dialectici.

Legile dorinței sînt universale, dar ele nu determină uniformitatea operelor romanești, chiar asupra punctelor precise ale aplicării lor. Legea generează diversitatea și o face inteligibilă. Julien Sorel este un erou-stăpîn, Marcel un erou-sclav. Unitatea romanescă nu apare decît dacă încetăm să socotim personajul, sacrosanctul individ, drept o entitate perfect autonomă și dacă degajăm legile relațiilor dintre toate personajele.

În *Roșu și Negru*, aproape totdeauna privirea unui stăpîn contemplă universul romanesc. Vom pătrunde în conștiința unei Mathilde liberă, nepăsătoare și mîndră... Cînd Mathilde devine sclavă n-o mai vedem decît din afară, cu ochii stăpînului care totuși este Julien. Lumina romanescă sălășluiește de preferință într-o conștiință stăpînă pe sine ; cînd o asemenea conștiință își pierde stăpînirea de sine, lumina o ocolește și trece la învingătorul ei. La Proust este invers : conștiința care încețoșează „ziua" romanului și îi conferă calitatea lui specific proustiană este aproape totdeauna o conștiință sclavă.

Trecerea de la stăpînirea de sine la aservire explică multe contraste dintre Stendhal, pe de o parte, Proust și Dostoievski pe de altă parte. Știm că aservirea este viitorul stăpînirii de sine. Acest principiu, adevărat pe plan teoretic, este la fel pe planul succesiunii operelor. Aservirea este viitorul stăpînirii de sine; Proust și Dostoievski sînt deci viitorul lui Stendhal; operele lor sînt *adevărul* operei stendhaliene.

Această tendință spre aservire este un principiu fundamental al structurii romanești. Orice evoluție romanescă autentică, oricare i-ar fi amploarea, poate să se definească ca o trecere de la stăpînirea de sine la aservire. O asemenea lege se verifică la nivelul literaturii românești luată în ansamblu; ea se verifică, în aceeași măsură, la nivelul operelor complete ale unui romancier, sau la nivelul unui anumit roman, sau chiar la nivelul unui episod din acest roman.

Mai întîi să analizăm cazul operelor complete. L-am definit pe Stendhal ca pe un romancier al stăpînirii de sine față de romancierii ulteriori. Dacă luăm în considerare izolat operele stendhaliene vom regăsi relația stăpîn-sclav în opoziția dintre primele și ultimele sale opere. În *Armance*, aservirea propriu-zisă nu apare încă sub nici o formă; nefericirea rămîne de esență romantică și nu amenință autonomia personajelor. În *Roșu și Negru* aservirea este prezentă, dar rămîne aproape totdeauna excentrică. Însemnătatea ei crește în *Lucien Leuwen* cu doctorul Du Périer. În *Mînăstirea din Parma*, reflectorul romanesc întîrzie, din ce în ce mai binevoitor, asupra personajelor și situațiilor servile: gelozia lui Mosca și a Sanseverinei, teroarea prințului de Parma, josnicia perceptorului Rassi. În sfîrșit, în *Lamiel*, Stendhal creează pentru prima oară un erou sclav în persoana lui Sansfin, precursor mic-burghez al eroului subteran.

Tendința spre aservire o regăsim și la Proust; Jean Santeuil nu-și pierde niciodată libertatea: el nu e snob, dar lumea din jurul lui roiește de snobi. *Jean Santeuil*

este un roman al stăpînirii de sine. *În căutarea timpului pierdut* este un roman al aservirii.

Să trecem acum la un roman izolat. Julien Sorel, am spus, este un erou-stăpîn. Este exact, dar cu cît avansăm în lectura romanului, cu atît Julien dă tîrcoale mai de aproape aservirii. Primejdia ajunge la culme în episodul cu Mathilde, adică în partea din operă care precede imediat concluzia eliberatoare. (Aceasta întrerupe şi răstoarnă tendinţa spre aservire. Nu trebuie deci să facem să intervină concluzia în studiul mişcării romaneşti.)

Tendinţa spre aservire se observă de asemenea şi *În căutarea timpului pierdut*, dar punctul de sosire se situează mult mai jos decît în *Roşu şi Negru*. Pe vremea primelor iubiri, Marcel dă încă dovadă de oarecare voinţă ascetică. El încetează s-o mai vadă pe Gilberte, cînd înţelege că tînăra îl evită. Rezistă victorios tentaţiei de a-i scrie. Nu-i îndeajuns de voluntar şi ipocrit pentru a recuceri fiinţa iubită ; e mai puţin puternic decît Julien, dar este încă destul de puternic pentru a scăpa de aservire. Dimpotrivă, suferă pe deplin acest sclavaj în *Prizoniera* şi *Fugara*. Punctul cel mai de jos al acestei „coborîri în infern" se situează, ca şi la Stendhal, în partea din operă ce precedă imediat concluzia salvatoare.

Evoluţia psihologică şi spirituală a personajelor secundare este la fel un progres spre aservire, progres care nu-i întrerupt, în acest caz, de concluzia romanului. Charlus, de pildă, nu încetează să scapete şi să decadă de la un capăt la altul al operei.

Această tendinţă spre servitute nu se deosebeşte de tendinţa spre *căderе* pe care o defineam la sfîrşitul capitolului al III-lea. Nu facem aici altceva decît să prezentăm acest fenomen sub un unghi diferit ca să precizăm anumite modalităţi, ca dialectica stăpînului şi sclavului. De altfel, o asemenea dialectică nu aparţine decît regiunilor superioare ale medierii interne. Cînd cei doi rivali sînt prea aproape unul de celălalt, medierea dublă ajunge la o dublă fascinare. Asceza dorinţei devine invo-

luntară și dă naștere paraliziei. Cei doi parteneri au posibilități concrete foarte înrudite ; ei se contracarează atît de eficace încît nu mai pot nici unul, nici celălalt, să se apropie de obiect. Ei rămîn față-n față, nemișcați, într-o înfruntare care-i angajează total. Fiecare este pentru celălalt ceea ce ar fi imaginea sa „ieșită" din oglindă pentru a-i stăvili drumul. Stăpînirea de sine, figură secundară, a dispărut.

Karamazov-tatăl și feciorii lui ilustrează acest stadiu ultim al medierii interne. Varvara Petrovna și Stefan Trofimovici, în *Demonii*, sînt la fel fascinați unul de celălalt. Inspirîndu-se de la aceste exemple, André Gide s-a străduit să întruchipeze un asemenea aspect al dorinței în bătrînii soți La Pérouse din romanul său *Falsificatorii de monede*.

◇

Am schițat dezvoltarea teoretică a medierii duble. Am văzut dorința intensificîndu-se și agravîndu-se fără ca să intervină nici un element exterior celor două triunghiuri suprapuse. Medierea dublă este o figură închisă în ea însăși ; aici dorința circulă și se hrănește din propria ei substanță. Deci medierea dublă constituie o adevărată „generatoare" a dorinței, cea mai simplă posibilă. Iată de ce am ales-o pentru expozeul nostru teoretic. Pornind de la medierea dublă, putem foarte bine să concepem figuri mai complexe și la fel de autonome care dau naștere unor lumi romanești din ce în ce mai vaste. Acestor figuri mai complexe le corespund, frecvent, situații concrete. În loc să-l ia ca mediator pe propriul său sclav, subiectul poate să aleagă un al treilea individ, și acesta un al patrulea... Saint-Loup este sclavul lui Rachel, care ea însăși este sclava „jucătorului de polo", care-i el însuși sclavul lui André... Astfel există triunghiuri „în lanț". Personajul care joacă rolul mediatorului într-un prim triunghi joacă rolul sclavului în cel de-al doilea triunghi și așa mai departe...

Andromaca de Racine constituie un frumos exemplu al acestor „triunghiuri în lanţ". Oreste este sclavul Hermionei; Hermiona este sclava lui Pyrhus; Pyrhus este sclavul Andromacăi — ea însăşi fidelă amintirii unui mort. Toate aceste personaje au ochii aţintiţi asupra mediatorului lor şi sînt, faţă de sclavii lor, de o indiferenţă absolută. Toţi se aseamănă în ce priveşte mîndria sexuală, izolarea neliniştită şi inconştienta lor cruzime. Andromaca este tragedia curteanului şi a unei modalităţi de mediere de pe atunci foarte modernă.

Tragedia raciniană oglindeşte mai curînd nedezvăluirea dorinţei metafizice. Romancierul ar sublinia analogiile între personaje; tragedianul caută să le ascundă. Criticii nu evită să sublinieze că aceste personaje prea asemănătoare constituie o greşeală din punct de vedere dramatic.

Universul romanesc din *Prinţesa de Clèves* este destul de aproape de universul racinian. Aici Iubirea e totdeauna nefericită. Posomorîtele istorisiri ale doamnei de Tournon şi ale doamnei de Thémines sînt un avertisment pentru doamna de Clèves. Dar eroina este incapabilă, pînă în final, să înţeleagă, din soarta acelor nefericiţi, imaginea propriului ei viitor. Este numai o „jumătate" primăvăratecă a iubirii care i se înfăţişează sub chipul ducelui de Nemours. Mîndria ei se identifică cu acest miraj şi repudiază cealaltă „jumătate", crezînd-o rezervată celorlalte femei. Dar prinţesa va scăpa de dorinţă, adică de mîndrie. Către sfîrşitul romanului, va face teribila experienţă a *identităţii* sale cu femeile care se pierd din cauza iubirii. Nici un personaj din *Andromaca* nu face această experienţă. Să o ascultăm pe doamna de Clèves cînd descoperă că Nemours i-a trădat taina. Ducele s-a lăudat în faţa prietenilor săi cu iubirea pe care i-o poartă prinţesa: „N-am avut dreptate, observă cu amărăciune doamna de Clèves, să cred că este un bărbat capabil să ascundă ceea ce-i măgulеşte gloria... Totuşi din cauza acestui bărbat pe care

l-am crezut atît de deosebit de ceilalți bărbați, sînt acum la fel ca toate celelalte femei, fiind atît de departe de a le semăna". Prințesa rezumă într-o frază toată acțiunea dorinței metafizice. Subiectul se leagă de un mediator pe care dorința sa îl transfigurează. Crede că-și cucerește personalitatea dorind această ființă, dar în realitate o pierde căci fiecare este victima aceleiași iluzii. Toate femeile au Nemours-ul lor.

Trebuie să facem o apropiere între *Prințesa de Clèves* și marea literatură romanescă, căci această operă dezvăluie unele aspecte ale dorinței metafizice. Tragedia raciniană vede o fatalitate în dezacordul iubirii, dar romanciera clasică se întreabă despre sensul dorinței și, în concluzie, pune degetul pe mecanismul grotesc și dureros al neînțelegerii pasionale. Doamna de Clèves tocmai îi dăduse o ultimă întîlnire ducelui de Nemours.

> „Domnul de Clèves era poate singurul bărbat din lume capabil să păstreze iubirea în timpul căsniciei. Destinul meu n-a vrut să profit de această fericire; de asemenea poate că pasiunea lui nu dăinuise deoarece n-ar fi regăsit-o în mine. Dar n-aș fi avut același mijloc ca s-o păstrez pe a dumneavoastră: cred chiar că piedicile au determinat statornicia dumneavoastră".

„Mesajul" romancierului nu înseamnă un sacrificiu în amintirea soțului defunct, după cum repeta cu plăcere pînă-n ultima vreme o critică „viguroasă" și burgheză. Concluzia nu are nici o legătură cu împietrita glorie corneliană. Doamna de Clèves înțelege, în sfîrșit, viitorul ce o așteaptă; ea refuză să participe la acest joc infernal; depărtîndu-se de Curte, scapă de lumea romanescă și de contaminarea metafizică.

VIII

MASOCHISM ŞI SADISM

MII de experienţe succesive l-au învăţat pe stăpîn că obiectele sînt fără valoare pentru el dacă se lasă stăpînite. Deci stăpînul nu se va mai interesa decît de obiectele a căror posesiune îi va fi interzisă de către un mediator implacabil. Stăpînul va căuta obstacolul de nedepăşit, şi foarte rar va izbuti să nu-l găsească.

Un bărbat pleacă să descopere o comoară ascunsă, crede el, sub o piatră. Întoarce, una după alta, un mare număr, dar nu găseşte nimic. Istoveşte făcînd această treabă zadarnică, dar nu vrea să renunţe, căci comoara este prea valoroasă. Aşadar, omul începe să caute *o piatră prea grea pentru a fi ridicată*; într-o asemenea piatră îşi pune speranţele; ea o să fie ţelul pentru care o să-şi irosească energia care-i mai rămîne.

Masochistul — căci pe el l-am definit — nu este la început decît un stăpîn blazat. E un om pe care un permanent succes, altfel spus o permanentă decepţie, îl îndeamnă să-şi dorească propriul eşec; numai acest eşec îi poate dezvălui o „divinitate" autentică, un mediator invulnerabil faţă de propriile lui acţiuni. Dorinţa metafizică duce totdeauna, o ştim, la sclavie, eşec şi umilinţă. Dacă asemenea consecinţe se fac prea mult aşteptate, subiectul însuşi, cu ciudata lui logică, se va grăbi să le urgenteze. Masochiştii precipită cursul destinului lor şi „adună" într-un moment fazele pînă acum distincte ale procesului metafizic. La dorinţa „obişnuită", imitarea genera obstacolul: acum obstacolul generează imitarea.

Stăpînirea de sine sfîrşeşte în masochism, dar sclavia duce la el încă şi mai direct. Victima medierii interne, amintim, crede totdeauna că ghiceşte o intenţie duşmănoasă în obstacolul pe care automat îl opune dorinţa mediatorului său. Victima se revoltă zgomotos dar crede

în sinea ei că merită pedeapsa ce i s-a dat. Ostilitatea mediatorului pare mereu oarecum legitimă, căci el se apreciază, prin definiţie, inferior aceluia după care „copiază" dorinţa. Deci obstacolele şi disprețul fac totdeauna să se intensifice dorinţa, deoarece confirmă superioritatea mediatorului. De aici pînă la alegerea mediatorului, ţinînd seama nu de calităţile pozitive ce pare că le posedă, ci de *obstacolul pe care ni-l opune*, nu-i decît un pas ; iar acest pas este trecut cu atît mai uşor cu cît subiectul se disprețuieşte mai mult.

Cînd era vorba de o dorinţă „obişnuită", subiectul nu făcea nimic — ce pînă la urmă n-ar fi trebuit să se „întoarcă" împotriva lui ; dar între nefericirile şi dorinţa lui, ignorantul nu sezisează nici un raport. Masochistul percepe raportul *necesar* între nefericire şi dorinţa metafizică, ; el nu renunţă pentru atît la această dorinţă. Printr-un contrasens încă mai pregnant decît contrasensurile anterioare, el o să opteze acum de a vedea în umilinţă, eşec şi aservire nu urmările inevitabile ale unei credinţe fără obiect şi ale unei purtări absurde, ci *semnele* unei „divinităţi" şi condiţia prealabilă a oricărei reuşite metafizice. Totuşi, subiectul întemeiază chiar pe eşec activitatea lui independentă : pe hău îşi bazează proiectul de a fi „Dumnezeu".

În *Iubirea şi Occidentul*, Denis de Rougemont a observat că orice pasiune „se hrăneşte" din obstacolele care îi sînt opuse şi moare cînd acestea lipsesc. Rougemont ajunge atunci să definească dorinţa ca o dorinţă *pentru* obstocole. Observaţiile din *Iubirea şi Occidentul* sînt remarcabile, dar sinteza explicativă, la acest stadiu, ni se pare nesatisfăcătoare. Orice sinteză este incompletă dacă ajunge la un obiect sau la un concept abstract şi nu la o relaţie vie, între doi indivizi. Obstacolul, chiar în masochism unde numai el este direct căutat, nu poate fi primul. Căutarea mediatorului a încetat să fie imediată, dar această căutare este continuată, prin intermediul obstacolului.

În stadiile inferioare ale medierii interne, subiectul se disprețuiește atît de mult încît nu acordă niciodată credit propriei judecăți. Se crede infinit depărtat de Binele suprem pe care îl urmărește ; nu se gîndește că influența acestui Bine se poate extinde pînă la el. Așadar nu are certitudinea că va deosebi pe mediator de oamenii obișnuiți. Nu mai este decît un obiect pe care masochistul se socotește capabil să-i prețuiască valoarea : acest obiect este el însuși, iar valoarea este nulă. Masochistul va judeca pe ceilalți oameni după perspicacitatea de care par să facă dovadă cu privire la el : va ocoli pe acei care-i poartă afecțiune și tandrețe ; dimpotrivă, se va atașa avid de acei care-i dovedesc, prin disprețul ce-l au pentru el, sau par că-l au, că nu aparțin, ca el, rasei celor blestemați. Este masochist cînd își alege mediatorul în virtutea nu a admirației ce i-o inspiră, ci a dezgustului pe care noi i-l inspirăm sau părem să i-l inspirăm.

Din punct de vedere al infernului metafizic, raționamentul masochistului este ireproșabil. Este un model de inducție științifică. Este poate chiar arhetipul raționamentului prin inducție.

Am văzut, în capitolul II, exemple de masochism, unde umilirea, neputința și rușinea, adică obstacolul, determină alegerea mediatorului. Acel *noli me tangere* al clanului Guermantes declanșează în Marcel o dorință furioasă de „a fi primit". Procesul nu este diferit în cazul omului subteranei și al bandei Zverkov. În episodul ofițerului există chiar un obstacol în sensul cel mai literal al termenului, pentru că acest insolent îl obligă pe omul subteranei să coboare de pe trotuar. Pretutindeni, la romancierii medierii interne, verificăm exactitatea observațiilor pe care le face Denis de Rougemont : „Obstacolul cel mai grav... este... acela pe care-l preferăm mai presus de orice. Este cel mai indicat să intensifice pasiunea". Descrierea este exactă, dar ar trebui adăugat că obstacolul cel mai grav nu are o asemenea prețuire decît pentru că arată prezența mediato-

rului „cel mai divin". Marcel imită limbajul şi purtările Albertinei ; îi adoptă chiar gusturile. Omul subteranei se străduie grotesc să „copieze" lăudăroşeniile aceluia care îl insultă. Isolda ar fi mai puţin plăcută dacă n-ar fi femeia destinată regelui ; la regalitate, în sensul cel mai absolut al termenului, aspiră în realitate Tristan. Mediatorul rămîne disimulat, căci mitul lui Tristan este unul din cele mai însemnate poeme romantice. Romancierii de geniu sînt singurii care pot ilumina străfundurile sufletului occidental dezvăluindu-ne existenţa în întregime imitativă a fiinţei pătimaşe.

Masochistul este mai lucid şi, în acelaşi timp, mai fără judecată decît celelalte victime ale dorinţei metafizice. E mai lucid, cu acea luciditate mereu mai răspîndită în zilele noastre, deoarece singurul dintre toţi „subiecţii" care doresc, el sezisează legătura dintre medierea internă şi obstacol ; el este mai fără judecată fiindcă în loc să împingă această „luare de cunoştinţă" pînă la concluziile pe care le reclamă, în loc — cu alţi termeni — „să fugă" de transcendenţa deviată, se străduie paradoxal să-şi satisfacă dorinţa năpustindu-se spre obstacol, punîndu-se în slujba nefericirii şi a eşecului.

Sursa acestei lucidităţi nefaste ce caracterizează stadiile ultime ale răului ontologic nu-i greu de dat în vileag. Este apropierea mediatorului. Aservirea este totdeauna termenul dorinţei, dar acest termen e la început foarte depărtat şi subiectul care doreşte nu poate să-l perceapă. Acest termen se face din ce în ce mai vizibil, căci pe măsură ce distanţa se micşorează între mediator şi subiect, fazele procesului „metafizic" se accelerează. Orice dorinţă „metafizică" tinde deci spre masochism, căci mediatorul se apropie totdeauna şi „lumina" pe care o aduce cu el este neputincioasă, numai ea, să vindece răul ontologic ; ea „furnizează" numai victimei mijlocul de a grăbi evoluţia finală. Orice dorinţă „metafizică" se îndreaptă spre propriul său adevăr şi spre „luarea de cunoştinţă" a acelui adevăr de către subiectul care doreşte ; există masochism cînd subiectul intră

el însuși în lumina acestui adevăr și colaborează cu înflăcărare la ivirea lui.

Masochismul se întemeiază pe o intuiție profundă, dar încă nesatisfăcătoare a adevărului „metafizic", intuiție deviată și pervertită ale cărei efecte sînt mai vătămătoare încă decît inocența stadiilor anterioare. Cînd subiectul care dorește percepe prăpastia pe care a săpat-o deja sub pașii lui, el se năpustește acolo de bunăvoie, sperînd, împotriva oricărei speranțe, să descopere ceea ce stadiile mai puțin intense ale răului metafizic nu i-au procurat.

În practică, este adeseori dificil să deosebești masochismul propriu-zis de masochismul inconștient și difuz care pătrunde toate formele dorinței „metafizice". Don Quijote și Sancho nu se liniștesc — e o realitate — atît timp cît nu sînt stîlciți de lovituri. Cititorii „idealiști" îl făceau răspunzător pe Cervantes de prodigioasele ciomăgeli pe care le primește eroul său ; modernii noștri, mai „lucizi", mai „realiști" decît primii romantici, îl tratează intenționat pe Don Quijote drept *masochist*. Cele două judecăți opuse sînt două forme contrarii și geamăne ale erorii romantice. Don Quijote nu e masochist, în sensul strict al termenului, după cum nu-i sadic Cervantes. Don Quijote își imită mediatorul, Amadís de Gaula. Cazul lui Julien Sorel este mai îndoielnic. Adolescentul ar putea să trăiască în bunăstare lîngă prietenul său Fouquet și el vine să solicite, la Palatul de la Mole, disprețul unor aristocrați care nu-l prețuiesc. Pe de altă parte, ce înseamnă oare această pasiune furioasă care nu provine decît din disprețul Mathildei și nu-i supraviețuiește ?

Între subiectul care dorește și suferă cu resemnare consecințele neplăcute ale medierii și acela care le caută avid, nu pentru că îi provoacă plăcere, ci fiindcă ele au pentru el o valoare *sacră*, toate nuanțele sînt posibile. Între premasochismul lui Don Quijote și masochismul specific al lui Marcel sau al eroului subteran, nu există o separație tranșantă. Mai ales nu există de o parte

„normalul", iar de cealaltă „patologicul". Propriile noastre dorinţe trasează un hotar, totdeauna arbitrar, între sănătate şi boală. Geniul romanesc înlătură acest hotar. Nimeni nu poate spune unde începe masochismul respingător şi unde se opreşte nobilul gust pentru risc şi ambiţia zisă „legitimă".

Orice apropiere de mediator înseamnă un progres spre masochism. Trecerea de la medierea externă la medierea internă are ea însăşi un sens masochist. Nemulţumiţi de mediatorul lor neînsemnat, aidoma broaştelor din fabulă, oamenii îşi aleg un mediator activ care să-i taie bucăţele. Orice aservire este înrudită cu masochismul, pentru că îşi găseşte sprijin în obstacolul pe care ni-l ridică dorinţa unui rival, fiindcă sclavul rămîne prins de acest obstacol, ca o moluscă de cochilia ei.

Masochismul dezvăluie pe deplin contradicţia pe care se întemeiază dorinţa metafizică. Pătimaşul caută „divinul" prin obstacolul de netrecut, prin ceea ce, prin definiţie, nu se lasă străbătut. Acest sens metafizic scapă celor mai mulţi psihologi şi psihiatri. Analizele lor se situează deci la un nivel de intuiţie foarte inferior. Bunăoară, se afirmă că subiectul doreşte, pur şi simplu, ruşinea, umilinţa şi suferinţa. Nimeni n-a dorit aşa ceva. Toate victimele dorinţei metafizice, inclusiv masochiştii, doresc „divinitatea" mediatorului şi pentru această „divinitate" vor accepta, dacă e necesar — şi e mereu necesar — sau vor căuta ele însele ruşinea, umilinţa şi suferinţa. Nenorocirea trebuie să dezvăluie acestor victime fiinţa a cărei imitare le pare cea mai potrivită ca să le sustragă din mizerabila lor condiţie umană... Dar niciodată aceste conştiinţe nefericite nu doresc pur şi simplu ruşinea, umilinţa şi suferinţa. Nu înţelegem pe masochist atît timp cît nu percepem natura triunghiulară a dorinţei lui. Ne închipuim o dorinţă liniară şi trasăm, pornind de la subiect, nepieritoarea linie dreaptă: această linie ajunge totdeauna la neplăcerile pe care le ştim. Atunci se crede că avem *obiectul* însuşi al dorinţei; se afirmă că masochistul doreşte acel obiect, că

dorește, în realitate, ceea ce noi ceilalți nu vom dori niciodată.

Un alt inconvenient al acestei definiții este că face orice deosebire imposibilă, chiar teoretică, între dorința metafizică, în general, și masochismul propriu-zis. În realitate, vorbim totdeauna despre masochism, cînd înțelegem raportul dintre dorință și consecințele ei nefaste. Și sîntem încredințați că acest raport este înțeles de subiectul însuși. De fapt este cu desăvîrșire ignorat în stadiile superioare ale medierii. Numai în cazul cînd raportul este cunoscut tuturor trebuie să vorbim de masochism, dacă nu vrem să renunțăm a da acestui termen un conținut teoretic precis.

A face din suferință o simplă consecință, sau din masochism condiția prealabilă a dorinței — obiectul însuși al acestei dorințe — este o eroare deosebit de revelatoare. Ca și alte erori de același gen, nici aceasta nu-i datorată unei întîmplări neplăcute, sau unei lipse de precauții „științifice" în observare. Observatorul *nu vrea* să „coboare" în adevărul dorinței pînă la punctul unde un asemenea adevăr îl privește pe el însuși în aceeași măsură ca observațiile sale pe subiect. „Închizînd" urmările jalnice ale dorinței metafizice într-un obiect pe care masochistul, și numai el, l-ar dori, facem din nefericit o ființă aparte, un monstru ale cărui sentimente n-au nici o legătură cu ale oamenilor „normali", deci cu propriile noastre sentimente. Masochistul ar dori *contrariul* a ceea ce dorim cu toții. Contradicția ce ar trebui înțeleasă ca lăuntrică față de propria noastră dorință este deplasată spre exterior; ea servește drept barieră între observator și acest masochist pe care ar fi periculos să-l înțelegem pe deplin. Totdeauna — subliniem — sub formă de „deosebiri" între un *Altul* și *Eu* se prezintă contradicții ce sînt, în realitate, temeiul însuși al vieții noastre psihice. Relațiile stabilite de medierea internă viciază multe observații care s-ar vrea „științifice".

Alungăm departe de noi orice dorință căreia îi înțelegem urmările nefaste pentru a nu recunoaște în ea

imaginea, sau caricatura, propriilor noastre dorinţe. Închizîndu-ne vecinul în azil, remarcă pe bună dreptate Dostoievski, ne convingem pe noi înşine de propriul nostru bun-simţ. Ce-am avea comun cu acest hîd masochist a cărui dorinţă este însăşi esenţa a ceea ce nu trebuie dorit? Firește, este mai bine să nu ştim că masochistul doreşte exact ceea ce dorim noi înşine; el doreşte libertatea şi „divina" stăpînire de sine, propria sa stimă şi stima *Altora*, dar printr-o inutuiţie a dorinţei „metafizice" mai profundă decît a tuturor medicilor săi, deşi încă incompletă, nu mai speră să descopere acele bunuri de nepreţuit decît lîngă un stăpîn căruia îi va fi sclav umilit.

◇

Alături de masochismul existenţei pe care l-am descris, găsim şi un masochism şi sadism pur sexual care joacă un rol de seamă în operele lui Proust şi Dostoievski.

Masochistul sexual se străduie să reproducă, în viaţa sa erotică, condiţiile celei mai intense dorinţe „metafizice". El vrea un partener călău, căci se vrea persecutat. Teoretic, acest partener şi mediatorul n-ar trebui să fie decît una şi aceeaşi persoană. Dar un asemenea ideal este, prin definiţie, irealizabil, căci dacă s-ar realiza, ar înceta să mai fie demn de dorit, mediatorul pierzînd toată forţa lui „divină". Deci masochistul este redus la mimarea idealului său imposibil. Vrea să joace, faţă de partenerul său sexual, rolul pe care îl joacă — sau crede că-l joacă — faţă de mediatorul lui în existenţa sa cotidiană. Brutalităţile pe care le solicită masochistul sînt totdeauna asociate în mintea lui cu acelea pe care un mediator cu adevărat „divin" l-ar face să le sufere.

Chiar în acest masochism pur sexual nu s-ar putea afirma, prin urmare, că subiectul „doreşte" suferinţa. Ceea ce doreşte, este prezenţa mediatorului, contactul cu „divinitatea". Nu poate stîrni imaginea acestui media-

tor decît re-creînd atmosfera reală, sau presupusă, a relaţiilor sale cu el. O suferinţă care nu aminteşte de mediator nu are pentru masochist nici o valoare erotică.

Sadismul este întoarcerea „dialectică" a masochismului. Obosit să joace rolul de martir, subiectul supus dorinţei alege să fie călău. Nici o teorie a sado-masochismului n-a putut să dovedească, pînă acum, necesitatea acestei întoarceri. Toate dificultăţile dispar în concepţia triunghiulară a dorinţei.

Pe scena acestui teatru al existenţei care este activitatea erotică, masochistul joacă propriul său rol şi mimează propria-i dorinţă : sadicul, el, joacă rolul mediatorului. Această schimbare de comedie nu-i făcută pentru a ne surprinde. În realitate, nu vom ignora că toate victimele dorinţei „metafizice" caută să-şi apropie fiinţa mediatorului imitîndu-l pe acesta. Sadicul se străduie să imite pe zeu în funcţia lui esenţială care este, totuşi, aceea de a persecuta, şi pe partenerul său să joace rolul persecutatului. Sadicul vrea să-şi ofere iluzia că ţelul lui este de pe acum atins ; el se străduie să ia locul mediatorului şi să vadă lumea cu ochii acestuia, cu speranţa că o asemenea comedie se va transforma încetul cu încetul în realitate. Violenţa sadicului constituie un nou efect pentru a ajunge la zeitate.

Sadicul nu-şi poate oferi iluzia că este mediator fără a-şi transforma victima într-un alter-ego. Chiar în momentul cînd îşi intensifică brutalitatea nu poate împiedica de a se recunoaşte în *Altul* care suferă. Acesta este sensul profund al unei asemenea stranii „comuniuni" observată atît de frecvent între victimă şi călău.

Spunem adesea că sadicul persecută deoarece se crede persecutat. Este adevărat, dar nu-i încă adevărul deplin. Pentru a se dori persecutat la rîndul său, trebuie să se creadă persecutat de o fiinţă care atinge, chiar în această persecuţie, o zonă de existenţă infinit superioară faţă de a noastră. Nu poate fi sadic decît dacă cheia grădinii fermecate o are un călău.

Sadismul dezvăluie, încă o dată, prestigiul uriaş al mediatorului. Acum chipul omului dispare sub masca zeului infernal. Oricît de îngrozitoare va fi nebunia sadicului, ea are acelaşi sens cu dorinţele anterioare. Iar dacă sadicul a recurs la mijloace disperate, este pentru că ora disperării a sunat.

Dostoievski şi Proust recunosc caracterul imitativ al sadismului. După banchetul unde s-a înjosit, unde s-a umilit, unde s-a crezut chinuit de nişte călăi mediocri, omul subteranei torturează la modul foarte real pe nenorocita prostituată care-i cade în mînă. El imită ceea ce crede să fie — după părerea lui — atitudinea bandei lui Zverkov ; aspiră la „divinitatea" a cărei nelinişte i-a „înveşmîntat" pe aceşti mediocri comparşi în scenele precedente.

Ordinea succesiunii episoadelor, în *Subsolul*, nu este indiferentă. Mai întîi are loc banchetul, apoi urmează scenele cu prostituata. Aspectele existenţiale ale structurii masochisto-sadiste preced aspectele sale sexuale. Departe de a acorda privilegiul acestora din urmă, cum fac atîţia medici şi psihiatri, romancierul pune accentul pe planul individual fundamental. Problemele pe care le prezintă masochismul şi sadismul sexual nu se explică decît dacă vedem în aceste fenomene o oglindire a existenţei în întregime. Orice oglindire este evident ulterioară lucrului pe care îl oglindeşte. Masochismul sexual este o oglindă a masochismului existenţial şi nu invers. Interpretările la modă răstoarnă totdeauna — constatăm încă o dată — sensul adevărat şi ierarhia fenomenelor. La fel cum se trece sadismul înaintea masochismului şi vorbim despre sado-masochism cînd ar trebui să vorbim despre masochismo-sadism, dăm sistematic prioritate elementelor sexuale faţă de elementele existenţiale... Această răsturnare este atît de constantă, încît poate să definească prin ea însăşi trecerea la ordinea adevărată, care este metafizică, la acele contra-adevăruri ce sînt, frecvent, „psihologiile" şi „psihanalizele".

Masochismul şi sadismul sexual sînt imitări de gradul al doilea ; sînt imitări ale acelei imitări care este dinainte existenţa subiectului în dorinţa metafizică. Proust, ca şi Dostoievski, a observat perfect că sadismul este o copie, o comedie pasionată ce se joacă pentru sine însuşi cu un scop magic. Domnişoara Vinteuil se străduie să-i imite „pe cei răi" ; profanarea amintirii paterne este o mimică, în acelaşi timp grosolană şi naivă :

> „O sadică, aidoma ei, este făuritoarea răului, ceea ce o creatură pe deplin rea n-ar putea fi, căci răul nu i-ar fi exterior, i s-ar părea foarte firesc, nici măcar nu s-ar deosebi de ea... în pielea unor asemenea răutăcioşi încearcă să intre... aceşti artişti... astfel încît să aibă un moment iluzia de a fi evadat din sufletul lor scrupulos şi tandru, în lumea inumană a plăcerii."

Sadicul, chiar atunci cînd practică răul, nu încetează să se identifice cu victima, deci cu inocenţa persecutată. El întruchipează Binele, iar mediatorul său Răul. Divizarea romantică şi „maniheeană" între *Eu* şi *Alţii* este mereu prezentă ; ea joacă chiar un rol esenţial în sadomasochism.

În sinea lui masochistul alungă acest Bine la care se crede condamnat şi adoră Răul ce-l persecută, căci Răul este mediatorul. Acest adevăr este evident îndeosebi la Proust. Jean Santeuil, la liceu, caută prietenia băieţilor brutali care îl cred un ţap ispăşitor. Naratorul din *În căutarea timpului pierdut* defineşte fiinţa dorită drept „obiectivarea ireală şi diabolică a temperamentului opus mie, a vitalităţii cvasi-barbare şi crude, de care slăbiciunea, excesul meu de sensibilitate şi de intelectualitate erau atît de lipsite." Cel mai mult timp subiectul ignoră pasiunea lui pentru Rău. Adevărul nu apare decît în străfulgerări, în viaţa sexuală şi în unele zone excentrice ale existenţei. Tandrul Saint-Loup nu este crud decît în relaţiile cu servitorii. Conştiinţa curată este în întregime ocupată de apărarea Binelui. Exaspe-

rarea dorinţei se traduce adesea, la acest nivel, printr-o exasperare a „simţului moral", printr-un delir de filantropie, printr-o angajare virtuoasă în armatele Binelui.

Masochistul se identifică cu toţi „umiliţii şi obidiţii", cu toate nenorocirile reale şi imaginare care-i amintesc, obscur, propriul lui destin. Şi chiar Spiritului Răului, masochistul îi poartă pică. Nu ţine atît să zdrobească pe cei răi cît să le *dovedească* răutatea lor şi propria virtute; ar vrea să-i acopere de ruşine obligîndu-i să contemple victimele infamiei lor.

„Vocea conştiinţei" se confundă perfect, la acest stadiu al dorinţei, cu ura pe care o stîrneşte mediatorul. Masochistul face din această ură o datorie şi condamnă tot ce nu urăşte la fel cu el. O asemenea ură îngăduie subiectului supus dorinţei să aibă mereu privirile aţintite asupra mediatorului său. Masochistul este cu atît mai înverşunat să distrugă răul delicios cu cît se crede mai incapabil să străpungă această armură de nepătruns şi să ajungă pînă la „divinitate". Aşadar el a renunţat pătimaş la Rău; el este primul care se miră, asemenea omului subteranei, de unele fenomene neplăcute pe care le observă în el însuşi şi îi par să contrazică toată viaţa lui morală.

Masochistul este fundamental pesimist. Ştie că Răul este destinat să triumfe. Ca un disperat luptă pentru cauza cea bună. Această luptă, în asemenea condiţii, este cu atît mai „meritorie".

Pentru moraliştii cinici şi, într-un sens puţin deosebit, pentru Nietzsche, orice altruism, orice identificare cu slăbiciunea şi neputinţa dezvăluie masochismul. Dimpotrivă, pentru Dostoievski ideologia masochistă, ca toate celelalte roade ale dorinţei metafizice, este o imagine răsturnată a transcendenţei verticale. Această caricatură atroce depune mărturie în favoarea originalului.

Toate valorile morale creştine sînt prezente în masochism, dar ierarhia lor este inversată. Mila nu-i niciodată principiul, ci consecinţa. Principiul înseamnă ura celui rău şi triumfător. Nu iubim Binele decît pentru a urî

mai mult Răul. Nu-i apărăm pe cei oprimaţi decît pentru a zdrobi mai mult pe agresori.

Viziunea masochistă nu-i niciodată independentă. Ea este opusă totdeauna unui masochism concurent ce organizează aceleaşi elemente într-o structură simetrică şi inversă. Ceea ce-i definit drept Bine într-un registru al dipticului este în mod automat definit drept Rău în celălalt registru şi invers.

Dostoievski sugerează în *Demonii,* că toate ideologiile moderne sînt impregnate de masochism. Nenorocitul Şatov caută cu disperare să scape de ideologia revoluţionară, dar nu izbuteşte, cel mai adesea, decît să cadă în ideologia reacţionară. Răul triumfă chiar şi în efortul pe care-l face Şatov de a se descotorosi de el. Nefericitul caută afirmaţia, dar nu ajunge decît la negarea negaţiei. Ideologia slavofilă provine, ca altele, din Spiritul modern. Stavroghin i-a sugerat lui Şatov aceste idei noi.

Personajul Şatov distruge ipoteza unui Dostoievski pur şi simplu reacţionar. Slavofilia, la Dostoievski, ca anumite forme de spirit revoluţionar la Stendhal, înseamnă romantism rău depăşit. Şatov este Dostoievski meditînd asupra propriei lui evoluţii ideologice, asupra propriei neputinţe de a scăpa de modurile de gîndire negative. Şi chiar în această meditare, Dostoievski depăşeşte ideologia slavofilă. Spiritul partizan triumfă şi în *Jurnalul unui scriitor,* dar Dostoievski îl zdrobeşte în *Fraţii Karamazov.*

În această depăşire a ideologiei slavofile se situează pentru noi cel mai înalt moment al geniului dostoievskian.

Nu-i urîţi pe atei, pe profesorii Răului, materialiştii, chiar pe cei răi dintre ei, căci mulţi sînt buni mai ales în epoca noastră.

◇

Dostoievski în tot ce precede *Fraţii Karamazov,* iar Proust de-a lungul întregii sale opere cedează adesea unei tentaţii comune : înzestrează unele personaje cu o

răutate în sine, cu o cruzime care nu este mai întîi răspunsul la o altă cruzime, sau la o iluzie a cruzimii. Aceste treceri reflectă structura sado-masochistă a experienței ; ele n-o dezvăluie.

Geniul romanesc se întemeiază pe o depășire care îngăduie dezvăluirea dorinței „metafizice", dar unele unghere întunecate rămîn, unele obsesii rezistă luminii romanești. Depășirea romanescă seamănă cu urcarea apelor pe un teren accidentat. Unele insulițe mai dăinuie, cînd tot restul a fost inundat. Există totdeauna, în zonele extreme ale dorinței „metafizice" explorate de romancier, o zonă critică. La Proust, unele aspecte ale dorinței homosexuale fac parte din această zonă unde revelația romanescă se lasă îndelung așteptată și unde nu reușește totdeauna să se impună definitiv.

Totuși, în cele mai însemnate momente, care sînt de obicei ultimele, romancierul triumfă asupra obstacolelor supreme ; el reușește să recunoască faptul că Răul fascinant nu este mai real decît Binele cu care masochistul se identifică automat :

> „Domnișoara Vinteuil nu s-ar fi gîndit poate că răul o să fie o dispoziție atît de rară, atît de extraordinară, atît de derutantă, unde era atît de odihnitor să emigrezi, dacă ar fi știut să discearnă în ea, ca în toată lumea, această nepăsare față de suferințele pe care le provocăm și care, orice altă denumire i-am da, este forma îngrozitoare și permanentă a cruzimii."

Această frază pare încă mai frumoasă dacă ne gîndim la imensitatea traseului spiritual care se întinde dincolo de ea... Coșmarul sado-masochistului este o minciună la fel de grosolană ca și visul lui Don Quijote și plata iluzie burgheză. În realitate, este totdeauna aceeași minciună. Persecutorul adorat nu-i nici zeu, nici demon. Nu-i decît o ființă asemănătoare cu noi, cu atît mai înverșunată să-și ascundă propria suferință și umilire cu cît acestea sînt mai intense. Albertine se dovedește insignifiantă. Zverkov nu este decît un imbecil oarecare.

Eroarea sado-masochistului ne-ar face să rîdem, ca aceea a lui Don Quijote, dacă urmările medierii n-ar fi atît de temute.

Don Quijote, pentru Cervantes, este un om care-și neglijează datoriile. Dar nebunia lui nu se opune încă radical valorilor societății creștine și civilizate. Iluzia este foarte spectaculară, dar efectele ei rămîn anodine. Putem afirma, fără a fi paradoxali, că Don Quijote este cel mai puțin nebun din eroii romanului. Minciuna devine mai insolentă și urmările sale se agravează pe măsură ce mediatorul se apropie. Dacă ne mai îndoim, cauza este că monotonul, mediocrul, chiar sordidul și cel crud, se bucură în ochii noștri de o prejudecată favorabilă cel puțin în sensul că facem din ei criteriile noastre pentru cunoașterea adevărului. O preferință irațională dar semnificativă — dezvăluind ea însăși o mediere totdeauna mai exasperată — ne face să „decretăm" „subteranul" mai „real", mai „adevărat" decît „frumosul" și „sublimul" primului romantism. Denis de Rougemont a denunțat această uimitoare prejudecată în *Iubirea și Occidentul :* „Ce-i mai josnic ni se pare cel mai adevărat. Este superstiția timpului".

...Geniul romanesc se înalță deasupra antagonismelor generate de dorința metafizică. El caută să ne arate caracterul ei iluzoriu. El depășește caricaturile rivale ale Binelui și Răului pe care ni le propun coteriile. El afirmă identitatea contrariilor la nivelul medierii interne. Dar nu ajunge la relativismul moral. Răul există. Chinurile pe care le suferă prostituata din partea omului subteranei nu sînt imaginare. Suferințele lui Vinteuil nu sînt și ele, decît mult prea reale. Răul există și înseamnă însăși dorința metafizică, transcendența deviată care urzește pe oameni în răspăr, separînd ceea ce pretinde să unească, unind ceea ce pretinde să separe. Răul înseamnă pactul negativ al urii la care atîția oameni aderă riguros pentru mutuala lor distrugere.

IX

LUMILE PROUSTIENE

COMBRAY este un univers închis. Copilul trăieşte acolo la umbra părinţilor şi a idolilor familiei, în aceeaşi intimitate fericită precum satul medieval în umbra bisericii sale. Unitatea Combray-ului este spirituală înainte de a fi geografică. Combray este o vizlune comună a tuturor membrilor familiei. O oarecare ordine este impusă realităţii şi nu se mai deosebeşte de aceasta. Primul simbol al Combray-ului este lanterna magică ale cărei imagini luînd forma obiectelor pe care le proiectează, ne sînt trimise nepăsător înapoi de pereţii camerei, de abajurul şi mînerul rotund al uşii.

Combray este o cultură închisă, în sensul etnologic al termenului, o *Welt*, ar spune germanii, „o mică lume claustrată", după cum afirmă romancierul. La nivelul percepţiei se sapă prăpastia între Combray şi lumea exterioară. Există între percepţia celor din Combray şi aceea a „barbarilor" o diferenţă specifică a cărei dezvăluire constituie sarcina esenţială a romancierului. Cele două sonerii cu clopoţei de la poarta de intrare ne propun mai degrabă un prim simbol decît o ilustrare a acestei deosebiri. „Zurgălăii" pe care îi stîrnea orice persoană a casei, care intra „fără să sune" şi „acel dublu ţiuit timid, rotunjit şi fericit al soneriei provocat de străini" evocă două universuri ce nu se pot măsura.

La un anumit nivel, totdeauna foarte superficial, Combray rămîne capabil să dea în vileag depărtarea dintre cele două percepţii. Combray sezisează deosebirea dintre cele două sonerii. Combray nu ignoră nici faptul că sîmbăta sa are o „culoare", o tonalitate specifică. În ziua aceea dejunul se ia cu o oră mai devreme.

> „Revenirea acestei sîmbete asimetrice era unul din acele mărunte evenimente lăuntrice, locale, aproape cetăţeneşti care, în vieţile liniştite şi societăţile

închise creează un fel de legătură națională și devine tema favorită a conversațiilor, a glumelor, a istorisirilor exagerate cu plăcere ; ar fi fost un nucleu gata pregătit pentru un ciclu legendar, dacă unul dintre noi ar fi avut o minte epică."

Oamenii din Combray se simt solidari și frați, cînd descoperă ceea ce-i opune străinilor. Françoise, bona, „gustă" în mod deosebit această senzație de unitate. Nimic n-o amuză mai mult decît micile neînțelegeri prilejuite de uitare, nu din cauza sîmbetei „asimetrice", ci din faptul că străinii ignoră existența ei. „Barbarul", uluit de schimbarea de orar despre care n-a fost prevenit, este puțin ridicol. Nu este *inițiat* în „adevărul" Combray-ului.

Riturile „patriotice" iau naștere din această zonă intermediară unde deosebirile între *Noi* și *Alții* devin perceptibile fără a dispare complet. Neînțelegerea este încă pe jumătate voluntară. La un nivel mai profund nu mai există de loc și romancierul narator este singurul capabil să treacă prăpastia dintre percepțiile divergente ale *aceluiași* obiect. De pildă, Combray este incapabil să înțeleagă faptul că alături de Swann — cel burghez și domestic — cu care este obișnuit, există un alt Swann, aristocrat și elegant, pe care-l percep numai oamenii de lume.

„Fără îndoială, acelui Swann despre care își făcuseră o anumită părere părinții mei nu-i atribuiau din ignoranță o mulțime de trăsături caracteristice vieții sale mondene, acelea ce făceau ca alte persoane cînd se aflau în prezența lui să vadă expresii elegante stăpînindu-i chipul însă oprindu-se la nasul coroiat ca la frontiera lor firească ; dar ele putuseră îngrămădi pe acest chip dezafectat de prestigiu, vacant și spațios, în fundul acelor ochi ironici, reziduurile vagi și blînde, deșeu, — jumătate aducere aminte, jumătate uitare, — a orelor lenevoase petrecute împreună..."

Romancierul caută să ne facă să vedem, să atingem, să simțim ceea ce oamenii, prin definiție, nu văd, nu ating și nu simt niciodată : două evidențe ce pot fi percepute la fel de imperios pe cît de contradictoriu. Între Combray și lumea exterioară nu mai există decît o aparență de comunicare. Confuzia este totală, dar consecințele sînt mai mult comice decît tragice. Avem un alt exemplu de neînțelegere comică, în mulțumirile imperceptibile pe care mătușile Céline și Flora i le adresează lui Swann pentru un cadou trimis de acesta. Aluziile sînt atît de vagi și îndepărtate, încît nimeni nu le observă. Totuși niciodată cele două fete bătrîne nu bănuiesc faptul că riscă să nu fie înțelese.

De unde provine această neputință de comunicare ? În cazul celor „doi Swanni", totul se referă — se pare — la cauze intelectuale, la o simplă carență de informare. Unele expresii ale romancierului par să confirme această ipoteză. *Ignoranța* părinților generează pe Swann de la Combray. Naratorul vede în acest Swann intim una din *erorile* încîntătoare ale tinereții sale.

Eroarea este de obicei accidentală. Ea dispare îndată ce atragem atenția aceluia care se înșală asupra ei, îndată ce-i procurăm mijloacele de a o îndrepta. Dar, în cazul lui Swann, indicațiile se vor înmulți, adevărul o să izbucnească din toate părțile, fără ca părerea părinților și mai ales a surorii bunicii să se fi schimbat. Aflăm că Swann frecventează pe aristocrați. Ziarul *Le Figaro* menționează tablouri din „colecția Charles Swann". Sora bunicii rămîne statornică în părerea ei. În sfîrșit, se descoperă că Swann este prietenul doamnei de Villeparisis, dar departe de a i-l dezvălui pe Swann, această noutate are drept consecință că sora bunicii o înjosește pe doamna de Villeparisis : „Cum ! — îi spune sora bunicii, bunicii — îl cunoaște pe Swann ! Ea, despre care pretindeai că-i rudă cu mareșalul Mac-Mahon !" Adevărul, aidoma unei muște sîcîitoare, revine neîncetat și se așază pe nasul bunicii, dar un dos de palmă e de ajuns pentru a o alunga.

Eroarea proustiană nu se poate deci reduce la cauze intelectuale. Trebuie să fim atenţi : să nu-l judecăm pe Proust după un termen izolat, şi, mai ales, după sensul deosebit la care cutare sau cutare filozof va limita acest termen. Trebuie să depăşim cuvintele pentru a înţelege substanţa romanescă. Adevărul lui Swann nu pătrunde la Combray, căci contrazice credinţele sociale ale familiei şi sensul ce-l are pentru ierarhiile burgheze. Faptele nu pătrund, ne spune Proust, în lumea unde domnesc credinţele noastre. Nu ele le-au dat naştere, nu ele pot să le distrugă. Ochii şi urechile se închid atunci cînd sănătatea şi integritatea universului personal sînt în joc. Mama îl priveşte pe tată, dar nu prea fix, pentru a nu pătrunde „taina superiorităţii sale". Mătuşile Céline şi Flora posedă la un grad superior preţioasa facultate de a nu percepe ; ele încetează să mai înţeleagă de îndată ce în prezenţa lor se vorbeşte despre lucruri care nu le interesează.

> „Simţul lor auditiv... acordă atunci odihnă organelor receptoare şi le lasă să sufere de un adevărat început de atrofiere. Dacă atunci bunicul meu avea nevoie să atragă atenţia celor două surori, trebuia să recurgă la acele avertismente fizice de care se folosesc medicii alienişti faţă de unii maniaci distraţi : lovituri date de mai multe ori cu lama unui cuţit într-un pahar, coincizînd cu o bruscă interpelare a vocii şi privirii."

Asemenea mecanisme de apărare dezvăluie evident medierea. La gradul de depărtare al mediatorului care este acela din Combray, ele corespund mai puţin „relei credinţe" sartriene cît „minciunii organice" despre care vorbeşte Max Scheler în *Omul resentimentului* ; falsificarea experienţei nu se face conştient, ca în minciuna obişnuită, ci înaintea oricărei experienţe conştiente, chiar de la elaborarea reprezentărilor şi a sentimentelor alese. „Minciuna organică" funcţionează de fiecare

dată cînd omul nu vrea *să vadă* decît ceea ce-i servește „interesul" sau o anume dispoziție a atenției lui instinctive, al cărei obiect este astfel modificat pînă și în ceea ce privește amintirea lui. Omul care se înșală astfel nu mai are nevoie să mintă".

Combray-ul evită adevărurile periculoase, asemenea organismului sănătos care refuză să asimileze ceea ce poate dăuna sănătății sale. Combray este un ochi care alungă praful sîcîitor. Așadar, la Combray fiecare este propriul său cenzor. Dar această auto-cenzură, departe de a fi greu de suportat, se confundă cu liniștea Combray-ului, cu fericirea de a aparține Combray-ului. Și ea nu face decît să se identifice în esența-i originară, cu pioasa supraveghere cu care este înconjurată mătușa Léonie. Fiecare se străduie să îndepărteze de aici orice ar putea să-i tulbure liniștea. Marcel este dojenit, cînd afirmă nechibzuit că a întîlnit, în timpul unei plimbări „pe cineva pe care nu-l cunoaște".

Pentru copil, camera mătușii Léonie este centrul spiritual, adevăratul templu al casei familiale. Măsuța de noapte cu „apă de Vichy", medicamente și cărți religioase este un altar unde oficiază, asistată de Françoise, marea preoteasă a Combray-ului.

Mătușa pare inactivă, dar ea însăși metamorfozează datul eterogen ; ea îl transformă în „materie de Combray" ; face din ea o hrană asimilabilă, bogată și savuroasă. Ea identifică trecătorii și cîinii necunoscuți ; ea reduce necunoscutul la cunoscut. Datorită ei orice cunoaștere și adevăr aparține Combray-ului. Combray, — pe care «ruinele unui meterez din Evul Mediu îl înconjurau ici și colo la fel de perfect circular ca pe un orășel dintr-un tablou al pictorilor primitivi» — este o sferă perfectă, iar mătușa Léonie, nemișcată în patul ei e centrul acestei sfere. Mătușa nu participă la activitățile familiei, dar ea este cea care le dă semnificația. *Cadența* dată de ea face să se rotească armonios sfera. Fa-

milia se adună în jurul mătuşii precum casele satului în jurul bisericii.

◇

Există analogii izbitoare între structura organică a Combray-ului şi structura saloanelor mondene. Aceeaşi viziune circulară, aceeaşi coeziune internă sancţionată de un sistem de gesturi şi cuvinte rituale. Salonul Verdurin nu este un simplu loc de reuniune, ci o manieră de a vedea, de a simţi, de a judeca. Salonul, şi el, este „o cultură închisă". Deci salonul o să alunge tot ce-i ameninţă unitatea spirituală. El posedă o „funcţie eliminatorie" analogă cu aceea a Combray-ului.

Paralela dintre Combray şi salonul Verdurin este cu atît mai uşor de urmărit sub acest aspect, cu cît „corpul străin" şi într-un caz şi în altul, este nefericitul Swann. Iubirea pentru Odette îl atrage pe Swann în salonul Verdurin. Declasarea lui Swann, cosmopolitismul şi relaţiile lui aristocratice par mai subversive încă în salonul Verdurin decît la Combray. „Funcţia eliminatorie" se exercită cu o mare violenţă. Pentru a răspunde vagii nelinişti pe care o reprezintă Swann, sora bunicii se mulţumea cu sarcasme relativ inofensive. Relaţiile de bună vecinătate nu erau ameninţate; Swann rămînea *persona grata*. Situaţia evoluează diferit în salonul Verdurin. Cînd „Patroana" îşi dă seama că Swann este inasimilabil, rictusul urii ia locul surîsurilor. Excomunicarea majoră este pronunţată, uşile salonului se închid cu larmă. Swann este azvîrlit în tenebrele de afară.

Unitatea spirituală a salonului are ceva încordat şi rigid pe care Combray-ul nu-l avea. O asemenea diferenţă este în mod deosebit evidentă la nivelul tablourilor religioase care exprimă această unitate. Tablourile care ne sînt descrise la Combray au de obicei teme împrumutate din religiile primitive, din Vechiul Testament sau din creştinismul medieval. Atmosfera este aceea a societăţilor tinere, unde înfloreşte literatura epică, unde

credința religioasă este viguroasă și naivă, unde străinii sînt totdeauna „barbari", dar nu sînt niciodată urîți.

Imagistica este cu totul alta în salonul Verdurin. Domină temele Inchiziției și ale „vînătorii de vrăjitoare". Unitatea pare permanent amenințată. Patroana este mereu pe baricade, gata să respingă asaltul „infidelilor"; înăbușă schismele în germene, așază în jurul prietenilor o strajă permanentă; denigrează distracțiile care au loc în afară; cere imperios o loialitate absolută; extirpă spiritul de sectă și erezie care compromite ortodoxia „micului clan".

De ce această deosebire între prea-sfinții din salonul Verdurin și prea-sfinții din Combray? Unde sînt zeii din Combray? Zeii lui Marcel, am văzut mai sus, sînt rudele și marele scriitor Bergotte. Sînt zei „îndepărtați" și orice rivalitate „metafizică" este cu neputință. Dacă privim în jurul naratorului, vom regăsi pretutindeni această mediere externă. Zeii lui Françoise sînt rudele și, mai ales, mătușa Léonie; zeul mamei este acel tată pe care nu-l privește prea fix, pentru a nu străbate bariera de respect și adorare ce-o desparte de el; zeul tatălui este prietenosul, dar olimpianul domn de Norpois. Acești „zei" sînt totdeauna accesibili, totdeauna gata să satisfacă cererile rezonabile, dar despărțiți de muritorii de rînd printr-o distanță spirituală de netrecut, o distanță care interzice orice concurență metafizică. Într-o pagină din *Jean Santeuil*, ce constituie o schiță a Combray-ului, găsim o adevărată alegorie a acestei medieri externe colective. Este o lebădă care simbolizează mediatorul în universul cvasi-feudal al copilăriei burgheze. În acest univers închis și ocrotit, impresia dominantă este aceea de bucurie.

> „Bucuria de care nu scăpa... Lebăda care trecea agale pe rîu purtînd lumina și bucuria pe corpul ei scînteietor... netulburînd cu nimic bucuria din juru-i și lăsînd să pară că o resimte prin înfățișarea ei fericită, fără să-și schimbe de loc mersu-i domol și liniștit, așa precum o *femeie nobilă vede*

cu plăcere pe servitorii săi bucurîndu-se şi trece surîzind pe lîngă ei fără să le dispreţuiască veselia, fără să-i tulbure, dar fără să participe la ea în alt chip decît printr-o calmă simpatie şi farmecul majestuos pe care trecerea sa o răspîndeşte în jurul ei (sublinierea autorului).

Unde sînt, acum, zeii din salonul Verdurin? Răspunsul nu pare anevoios. Mai întîi există „divinităţi" secundare, pictori, muzicieni şi poeţi care frecventează salonul: întruchipări mai mult sau mai puţin trecătoare ale divinităţii supreme, această ARTĂ ale cărei efluvii cele mai neînsemnate, sînt de ajuns pentru a provoca doamnei Verdurin convulsii de extaz. Cultul oficial nu riscă să treacă neobservat. În numele lui sînt excomunicaţi „beoţienii" şi „plicticoşii". Sacrilegiul este mai sever pedepsit decît la Combray; o nimica toată provoacă scandal. Sîntem deci tentaţi să conchidem că este mai intensă credinţa la cei din clanul Verdurin decît la Combray.

Deosebirea între cele două „lumi închise", claustrarea mai rigidă a salonului, pare aşadar să se explice printr-o intensificare a medierii *externe*. În orice caz, aceasta este concluzia pe care ne-o sugerează aparenţele. Dar aparenţele sînt înşelătoare şi romancierul înlătură această concluzie. Dincolo de zeii medierii externe care la Verdurin nu mai au nici o putere reală, există zeii adevăraţi şi ascunşi ai medierii *interne*, zeii urii şi nu ai iubirii. Expulzarea lui Swann se face în numele zeilor oficiali dar, în realitate, trebuie să vedem în aceasta o măsură de represalii împotriva mediatorului implacabil, împotriva celor din clanul Guermantes, care — dispreţuitori — îi închid uşa doamnei Verdurin şi lumii căreia îi aparţine şi Swann, după cum vor descoperi într-o bună zi. În salonul Guermantes tronează adevăraţii zei ai Patroanei. Dar aceasta s-ar lăsa mai degrabă ucisă decît să le oficieze făţiş, sau chiar pe ascuns, cultul pe care-l reclamă. Iată de ce îndeplineşte riturile

falsei sale religii estetice cu o pasiune pe cît de frenetică pe atît de mincinoasă.

De la Combray la salonul Verdurin, se pare că structura „micii lumi închise" nu s-a schimbat. Trăsăturile cele mai evidente ale acestei structuri s-au intensificat, s-au accentuat; ceea ce-i evident a devenit, dacă putem afirma astfel, mai evident ca niciodată. Salonul caricaturizează unitatea organică a Combray-ului la modul cum chipul mumificat caricaturizează chipul viu şi-i accentuează toate trăsăturile caracteristice. Dacă privim mai de-aproape observăm de asemenea că elementele structurii, identice de o parte şi de alta, sînt ierarhizate deosebit. La Combray tăgăduirea barbarilor este totdeauna subordonată afirmării zeilor. La salonul Verdurin se petrece invers. Riturile unificatoare sînt rituri de separare camuflate. Nu se mai respectă riturile pentru comuniunea cu acei care le respectă la fel, ci pentru diferenţierea faţă de acei ce nu le respectă. Ura mediatorului atotputernic depăşeşte iubirea fidelilor. Locul disproporţionat pe care îl ocupă manifestările acestei uri în existenţa salonului constituie singurul, dar irecuzabilul semn al adevărului metafizic: străinii urîţi sînt adevăraţii zei.

Aparenţele aproape identice acoperă două tipuri de mediere foarte deosebite. Nu la nivelul individului, ci al micii lumi închise observăm acum trecerea de la medierea externă la medierea internă. Iubirea copilăroasă din Combray face locul concurenţei duşmănoase a adulţilor, rivalităţii metafizice a snobilor şi amanţilor. Medierea internă colectivă reproduce aidoma caracteristicile medierii individuale. Fericirea de a fi „în doi" este la fel de puţin reală ca şi fericirea de a fi „singur cu tine însuţi". Unitatea agresivă pe care salonul Verdurin o prezintă celor din afară este o simplă faţadă; salonul nu are pentru el însuşi decît dispreţ. Un asemenea dispreţ se manifestă în persecuţiile a căror victimă este nefericitul Saniette. Acest personaj este fidelul fidelilor, sufletul neprihănit al salonului Verdurin. Dacă „salonul" ar fi cu a-

devărat ceea ce pretinde să fie, el joacă, ar trebui să joace, un rol puțin asemănător cu acela al mătușii Léonie la Combray. Dar în loc să fie onorat și respectat, Saniette este copleșit cu ocări ; el este țapul ispășitor al Verdurinilor. Salonul nu știe că se disprețuiește pe sine însuși în persoana lui Saniette.

Depărtarea între Combray și viața de salon nu este depărtarea care desparte pe „adevărații" zei de „falșii" zei. Nu este depărtarea care desparte o minciună pioasă și utilă de crudul adevăr. Nici să nu afirmăm o dată cu Martin Heidegger că zeii s-au „depărtat". Zeii sînt mai aproape ca niciodată. Divergențele între gîndirea neo-romantică și geniul romanesc sînt aici foarte clare. Gînditorii neo-romantici denunță zgomotos caracterul factice al cultului rezervat valorilor oficiale și idolilor desueți, în universul burghez. Mîndri de perspicacitatea lor, acești gînditori nu văd niciodată dincolo de primele impresii. Cred pur și simplu într-o secare a surselor „sacrului". Ei nu se întreabă niciodată ce poate ascunde *ipocrizia* burgheză. Numai romancierul înlătură masca înșelătoare a cultului oficial și ajunge pînă la zeii ascunși ai medierii interne. Proust și Dostoievski nu definesc universul nostru prin absența sacrului, așa cum o fac filozofii, ci printr-un sacru pervertit și corupt care otrăvește încetul cu încetul sursele vieții.

Pe măsură ce ne depărtăm de Combray, unitatea pozitivă a iubirii evoluează spre unitatea negativă a urii, spre falsa unitate ce disimulează duplicitatea și multiplicitatea.

Iată de ce nu trebuie decît un Combray, dar este nevoie de mai multe saloane rivale. În primul rînd sînt saloanele Verdurin și Guermantes. Saloanele nu există decît în funcție unele de altele. Între colectivitățile pe care le separă și le unește în același timp medierea dublă, vom regăsi o dialectică a stăpînului și sclavului asemănătoare cu aceea care guvernează relațiile dintre indivizi. Salonul Verdurin și salonul Guermantes luptă subteran pentru stăpînirea mondenă. În cea mai mare

parte a romanului, ducesa de Guermantes păstrează „puterea". Distantă, nepăsătoare şi ironică, ducesa cu profil de pasăre de pradă exercită o dominaţie atît de completă, încît apare aproape ca o mediatoare universală a saloanelor. Dar această stăpînire, ca orice stăpînire, se dezvăluie stearpă şi abstractă. Firește, doamna de Guermantes nu vede salonul său cu ochii celor care vor să intre aici. Dacă burgheza doamnă Verdurin, oficial îndrăgostită de artă, nu visează în realitate decît la aristocraţie, aristocrata doamnă de Guermantes nu visează decît glorii literare şi artistice.

Doamna Verdurin este mult timp învinsă în lupta ce o opune salonului Guermantes. Dar ea refuză să se umilească şi îşi ascunde dorinţa cu încăpăţînare. Minciuna „eroică", aici ca şi în alte părţi, sfîrşeşte prin a-şi arăta roadele. Jocul medierii interne cere imperios ca doamna Verdurin să sfîrşească în palatul prinţului de Guermantes. Cît despre ducesă, *amantă* prea blazată, abuzează de puterea ei şi îşi iroseşte prestigiul. Pînă la urmă îşi pierde situaţia mondenă. Legile romaneşti cer imperios această dublă răsturnare.

◇

Combray ne este totdeauna descris ca un regim patriarhal despre care n-am şti să spunem dacă este autoritar sau liberal, pentru că funcţionează complet de la sine. Dimpotrivă salonul Verdurin este o dictatură frenetică ; Patroana este un şef de stat totalitar ce guvernează printr-un savant dozaj de demagogie şi ferocitate. Cînd Proust evocă sentimentele de loialitate pe care le inspiră Combray-ul, el vorbeşte de *patriotism* ; cînd se referă la salonul Verdurin vorbeşte de *şovinism*. Distincţia dintre patriotism şi şovinism traduce foarte bine deosebirea — în acelaşi timp subtilă şi radicală — dintre Combray şi saloane. Patriotismul dezvăluie o mediere externă, iar şovinismul o mediere internă. Patriotismul este de pe acum iubire de sine, dar este şi cult sincer pentru eroi şi sfinţi. Fervoarea sa nu este condiţio-

nată de o rivalitate cu alte patrii. Dimpotrivă, şovinismul este rodul unei asemenea rivalităţi. Este un simţământ negativ care se întemeiază pe ură, adică pe adorarea tainică a *Altuia*.

În pofida prudenţei extreme, observaţiile lui Proust despre primul război mondial trădează o sfîşiere sufletească profundă. Şovinismul post-belic dezvăluie o mediere asemănătoare cu aceea a snobismului. Şovinul urăşte Germania puternică, războinică şi disciplinată, căci el însuşi nu visează decît război, putere şi disciplină. Naţionalistul revanşard se „hrăneşte" cu Barrès şi sărbătoreşte „pămîntul şi morţii", dar pămîntul şi morţii nu au importanţă pentru el; căci se crede profund înrădăcinat atunci cînd pluteşte în plină abstracţie.

La sfîrşitul romanului *În căutarea timpului pierdut*, izbucneşte războiul. Salonul Verdurin devine un cartier general monden al „soluţiilor extreme". Toţi fidelii imită pasul războinic al Patroanei. Brichot ţine o cronică belicoasă la un mare ziar parizian. Pînă şi violonistul Morel doreşte „să-şi facă datoria". Şovinismul monden este deci mai mult decît o simplă metaforă. Între microcosmosul care e salonul şi macrocosmosul naţiunii în război, nu există niciodată decît o deosebire de „scară". Dorinţa este aceeaşi. Metaforele care ne fac neîncetat să trecem de la o categorie de o anumită mărime la alta ne atrag atenţia asupra acestei identităţi de structură.

Franţa este pentru Germania ceea ce-i salonul Verdurin pentru salonul Guermantes. Dar, doamna Verdurin, inamica declarată a „plicticoşilor", sfîrşeşte prin a se căsători cu prinţul de Guermantes şi trece, cu arme şi bagaje, în tabăra adversarilor săi. Paralelismul riguros între şovinismul monden şi şovinismul naţional ne invită să căutăm, în ordinea macrocosmosului, un element analog acestei lovituri de teatru microcosmice despre care nu-i exagerat să afirmăm că frizează „trădarea". Dacă romanul nu ne oferă acest element de comparaţie, singurul motiv e că

se termină prea curînd. Ar fi trebuit încă douăzeci de ani şi un al doilea război mondial pentru a se produce evenimentul care i-ar fi îngăduit lui Proust să-şi completeze metafora. În 1940, un oarecare şovinism abstract adoptă cauza Germaniei biruitoare, după ce tunase şi fulgerase împotriva acelora care sugerau timid un *modus vivendi* cu un duşman ereditar închis încă în propriile sale frontiere. La fel, doamna Verdurin face să domnească teroarea în „micul său clan" şi excomunică pe „fideli" la cel mai neînsemnat semn de slăbiciune faţă de „plicticoşi", pînă în ziua în care se mărită cu prinţul de Guermantes ; atunci închide uşile salonului său „fidelilor" şi le deschide larg tuturor snobilor înrăiţi din foburgul Saint-Germain.

Firește, unii critici descoperă, în această schimbare radicală de atitudine mondenă a doamnei Verdurin, o probă a „libertăţii" sale. Este chiar o adevărată fericire că nu se prevalează de această pretinsă libertate pentru a-l „reabilita" pe Marcel Proust faţă de gînditorii la modă şi pentru a salva pe romancier de groaznica bănuială de „psihologism" : „Uite, afirmă ei, doamna Verdurin este capabilă să-şi arunce principiile peste bord ; aşadar, acest personaj este pe deplin demn să figureze într-un roman existenţial iar Proust, şi el, este un romancier al *libertăţii* !"

Evident, eroarea acestor critici repetă pe aceea a lui Jean Prévost care apreciază convertirea politică a domnului de Rênal drept un gest spontan. Dacă doamna Verdurin este „spontană", „colaboratorii" entuziaşti sînt şi ei, deoarece erau straja naţionaliştilor sălbatici. În realitate nimeni nu-i spontan : legile medierii duble îşi joacă rolul în ambele cazuri. Represaliile spectaculare împotriva divinităţii care persecută fac totdeauna loc unei tentative de „fuziune", cînd circumstanţele par favorabile. Aşa se explică de ce omul subteranei îşi întrerupe proiectele de răzbunare, scriind ofiţerului care l-a insultat o scrisoare delirantă de pasiune. Toate aceste „convertiri" aparente nu aduc nimic nou. Nici o liber-

tate nu-și afirmă aici atotputernicia printr-o ruptură reală cu situația anterioară. Convertitul nici măcar nu și-a schimbat mediatorul. Avem iluzia schimbării, deoarece nu recunoscusem o mediere ale cărei singure roade erau „invidia, gelozia și ura neputincioasă". Amărăciunea acestor fructe ne-a ascuns prezența zeului.

◇

Identitatea structurală a celor două șovinisme se dezvăluie, o dată în plus, prin expulzarea baronului de Charlus. Problema amintește, cu mai multă violență, pățania lui Swann. Charlus este atras la Verdurin de Morel ; Swann era atras de Odette. Swann era prietenul ducesei de Guermantes, Charlus este cumnatul ei. Așadar, baronul este prin excelență „plicticos" și subversiv. „Funcția eliminatoare" a salonului o să se exercite împotriva lui cu o slăbiciune deosebită. Antagonismele și contradicțiile pe care le provoacă dorința metafizică sînt încă mai vizibile și mai dureroase decît în *O iubire a lui Swann*, căci mediatorul este mult mai aproape.

Războiul a început ; expunerea de motive care însoțește executarea sentinței este colorată cu atmosfera epocii.

La calificarea tradițională de „plicticos" se adaugă aceea de „spion german". Aspectele microcosmice și macrocosmice ale „șovinismului" sînt de-abia vizibile și doamna Verdurin o să le confunde în curînd. Ea proclamă în fața vizitatorilor săi că timp de doi ani Charlus „n-a încetat să spioneze" în salonul ei.

Fraza dezvăluie minunat cum dorința „metafizică" și ura deformează sistematic realitatea. Această deformare constituie unitatea subiectivă a percepției. Fraza o caracterizează prea bine pe Patroană, ne gîndim îndată, pentru a caracteriza și obiectul ei : baronul de Charlus. Dacă ar trebui să căutăm esența individuală într-o „deosebire" ireductibilă, fraza nu poate dezvălui „esența" doamnei Verdurin fără să trădeze „esența"

baronului de Charlus. Ea nu poate conține cele două esențe reciproc incompatibile...

Și totuși acesta este miracolul pe care îl îndeplinește. Afirmînd că, timp de doi ani, Charlus n-a încetat să-i spioneze salonul, doamna Verdurin se descrie pe ea însăși, dar îl descrie și pe baron. Firește, Charlus nu-i un spion. Patroana exagerează nebunește, dar știe foarte bine ce face ; săgeata îl atinge pe Charlus în locul cel mai vulnerabil al ființei lui. Charlus este îngrozitor de defetist. Nu-i de ajuns să disprețuiască în tăcere „cum i se împuiază capul". Răspîndește cuvinte subversive pînă și pe drumurile publice. Germanismul său îl înăbușă.

Proust analizează îndelung defetismul lui Charlus. El înmulțește explicațiile, dar cea mai importantă este homosexualitatea. Charlus dorește fără speranță pe frumoșii soldați care mișună în Paris. Militarii inaccesibili sînt pentru el „călăi delicioși". Ei sînt — în mod automat — asociați cu Răul. Războiul care împarte universul în două tabere dușmane alimentează dualismul instinctiv al masochistului. Cauza aliată fiind aceea a răilor persecutori, Germania este de nevoie asociată cu Binele persecutat. Charlus confundă cu atît mai ușor propria sa cauză cu aceea a națiunii dușmane, cu cît germanii îi inspiră, fizic, un profund dezgust ; el nu deosebește urîțenia lor de a lui, și înfrîngerile lor militare de propriile-i înfrîngeri amoroase. Charlus crede că se dezvinovățește pe el însuși, dezvinovățind Germania învinsă.

Asemenea simțăminte sînt prin excelență negative. Simpatia pe care Charlus o are față de Germania este mult mai puțin vie decît ura lui pentru puterile aliate. Atenția fremătătoare ce o are pentru șovinism este aceea a subiectului pentru mediator. *Weltanschauung*-ul lui Charlus ilustrează perfect schema masochistă pe care o descriem în capitolul anterior.

Unitatea existenței charlusiene devine încă mai evidentă dacă explorăm — între viața sexuală și părerile

defetiste ale baronului — o zonă intermediară, aceea a vieții mondene.

Charlus este un Guermantes. El face obiectul unui cult idolatru în salonul cumnatei sale, ducesa de Guermantes. El proclamă în toate ocaziile și mai ales în fața prietenilor lui de rînd, superioritatea mediului său de baștină, dar foburgul Saint-Germain este departe de a exercita asupra lui aceeași fascinație ca asupra snobilor burghezi. Dorința „metafizică" — prin definiție, nu se fixează niciodată asupra unui obiect accesibil. Așadar nu spre nobilul foburg tind dorințele baronului, ci spre „pleava societății". Acest snobism „descendent" explică pasiunea pentru Morel, personaj destul de desfrînat. Prestigiul de soi rău cu care Charlus îl nimbează pe muzician se repercutează asupra întregului salon Verdurin. Marele senior abia deosebește această tentă burgheză de culorile mai vii care constituie decorul obișnuit al plăcerilor sale clandestine.

Salonul Verdurin, șovin, imoral și burghez este un loc rău famat — fascinant — în mijlocul acelui loc rău famat mai vast care este Franța, la fel de șovină, imorală și burgheză. Salonul Verdurin adăpostește pe seducătorul Morel; Franța în război este plină de ofițeri superbi. Baronul nu se mai simte „la el" în salonul Verdurin, după cum nu se mai simte „la el" în Franța șovină. Totuși în Franța trăiește, în salonul Verdurin îl atrage dorința. Salonul Guermantes, aristocrat și insipid virtuos, joacă în sistemul monden al baronului, un rol paralel cu acela al Germaniei îndrăgită dar îndepărtată în sistemul său politic. Iubirea, viața mondenă și războiul sînt cele trei „cercuri" ale acestei existențe perfect una sau mai degrabă perfect dublă în contradicția sa. Toate planurile își corespund și confirmă logica obsesivă a baronului.

Obsesiei „șovine" a doamnei Verdurin i se opune deci obsesia „antișovină" a lui Charlus. Cele două obsesii nu izolează pe cei doi obsedați așa cum ar vrea bunul-

simț. Ele nu-i închid în două lumi care nu se pot măsura; ele îi apropie într-o comuniune a urii.

Cele două existențe adună aceleași elemente, dar le organizează în mod invers. Doamna Verdurin se pretinde loială față de salonul său, dar inima-i aparține clanului Guermantes. Charlus se pretinde loial față de salonul Guermantes dar inima-i aparține clanului Verdurin. Doamna Verdurin sărbătorește „micul clan" și disprețuiește pe „plicticoși". Charlus sărbătorește salonul Guermantes și-i disprețuiește pe „oamenii de nimic". E de ajuns să intervertim semnele pentru a trece de la un univers la altul. Dezacordul între cele două personaje este un minunat acord negativ.

Această simetrie îngăduie doamnei Verdurin să-și exprime adevărul ei și adevărul baronului, sub o formă grotescă dar pregnantă într-o singură și aceeași frază. A-l acuza pe Charlus că este un spion înseamnă pentru doamna Verdurin protestul tainic împotriva disprețului ce i-l poartă clanul Guermantes. Bunul-simț nu vede ce interes ar putea să prezinte pentru Statul major german, „rapoartele amănunțite despre organizarea micului clan". Bunul-simț sesizează deci nebunia doamnei Verdurin, dar cu cît îi observă mai bine nebunia, cu atît riscă să piardă din vedere nebunia paralelă a lui Charlus. Doamna Verdurin se apropie de baron chiar în măsura în care se depărtează de dreapta judecată. Nebunia unuia „zboară" spre nebunia celuilalt fără să țină seama de barierele pe care bunul-simț le-ar înălța între viața mondenă și război. Dacă șovinismul doamnei Verdurin este îndreptat împotriva salonului Guermantes, defetismul lui Charlus este îndreptat împotriva salonului Verdurin. Deci, fiecare nu trebuie decît să cedeze nebuniei sale pentru a-l cunoaște pe *Altul* cu o cunoaștere în același timp subtilă și limitată... Subtilă căci pasiunea triumfă asupra fetișismului obiectului ce paralizează bunul-simț; limitată căci pasiunea nu percepe triunghiul dorinței, ea nu recunoaște disperarea dincolo de orgoliul *Altuia* și de aparenta sa stăpînire de sine.

Proust ne face să întrezărim în patru cuvinte complexitatea relațiilor ce le poate țese ura între cei doi indivizi. Fraza doamnei Verdurin este în același timp cunoaștere și orbire, adevăr subtil și minciună grosolană ; ea este de asemenea bogată în asociații și în „sub-înțelesuri" de toate felurile, precum un vers de Mallarmé, dar romancierul nu născocește nimic. Geniul său se făurește direct dintr-un adevăr intersubiectiv pe care îl ignoră aproape complet sistemele psihologice și filozofice ale epocii noastre.

Această frază dezvăluie faptul că relațiile, la nivelul saloanelor și al medierii interne, sînt foarte deosebite de acelea care se stabilesc, sau mai degrabă nu pot să se stabilească, în stadiul medierii externe. După cum am văzut, Combray este regatul quiproquo-ului. Autonomia fiind reală, relațiile cu lumea exterioară sînt în mod obligatoriu superficiale. Nici o intrigă durabilă nu se poate lega. Scenetele de la Combray, ca și aventurile lui Don Quijote, sînt independente unele de altele. Ordinea de succesiune este aproape indiferentă, căci fiecare aventură constituie o totalitate semnificativă a cărei esență este quiproquo-ul.

La nivelul medierii interne, am putea crede că o comunicare este încă și mai imposibilă, deoarece indivizii și saloanele se izbesc unii de alții cu o violență sporită. S-ar putea crede că deosebirile se agravează, orice relații devin cu neputință între lucrurile mărunte, totdeauna mai închise unele față de altele. Tocmai de aceasta vor să ne convingă toți scriitorii romantici. Romantismul caută ceea ce este ireductibil al nostru în ceea ce ne opune cel mai violent *Altuia*. El distinge două zone, în individ : o zonă superficială unde acordul cu *Alții* este posibil și o zonă mai profundă unde acordul este cu neputință. Dar această deosebire este mincinoasă. Romancierul ne-o arată. Agravarea maladiei ontologice nu face din individ un angrenaj deformat care n-ar mai „mușca" din angrenajul opus. Șovinismul doamnei Verdurin și antișovinismul lui Charlus se

îmbină perfect unul cu altul, căci unul este în încrustare ceea ce celălalt este în relief. *Deosebirile* despre care romanticul face caz sînt „dinții" angrenajului ; ele, și numai ele, fac să se rotească mașina, ele generează *o lume romanescă*, care pînă acum nu exista.

Combray era în adevăr autonom, dar saloanele nu sînt. Ele sînt cu atît mai puțin autonome cu cît revendică mai violent autonomia. La nivelul medierii interne, colectivitatea, ca și individul încetează să fie un centru de referință absolută. Nu mai putem înțelege saloanele decît opunîndu-le saloanelor rivale, integrîndu-le în ansamblul din care fiecare dintre ele nu mai este decît un element.

La nivelul medierii externe, nu există decît „mici lumi închise". Legăturile sînt atît de slabe încît nu există încă *o lume romanescă* propriu-zisă, după cum nu există nici „concert european" înainte de secolul al XVIII-lea. Acest „concert" este rodul unei concurențe la scară națională. Națiunile sînt obsedate unele de altele. Relațiile lor sînt în fiecare zi mai strînse, dar asemenea relații iau adesea o formă negativă. La fel cum fascinația individuală dă naștere individualismului, fascinația colectivă dă naștere unui „individualism colectiv", care se numește șovinism și spirit de *Autarhie*.

...La fel ca voința de a fi singur cu tine însuți, voința de a fi „în doi" ascunde dorința de a fi *Altul*.

„Micile lumi închise" sînt particule neutre ce nu au nici o acțiune unele asupra altora. Saloanele sînt particule pozitive și negative care se atrag și se resping în același timp, ca particulele atomice. Nu mai există monade, ci simulacre de monade, care formează o vastă lume închisă. Unitatea acestei lumi la fel de riguroasă ca aceea de la Combray este întemeiată pe un principiu invers. La Combray, iubirea este cea mai puternică ; ura generează lumea saloanelor.

În infernul din *Sodoma și Gomora* triumful urii este absolut. Sclavii gravitează în jurul stăpînilor și stăpînii sînt ei înșiși sclavi. Indivizi și colectivități sînt în ace-

laşi timp inseparabili şi perfect izolaţi. Sateliţii gravitează în jurul planetelor şi planetele gravitează în jurul stelelor. Această imagine a lumii romaneşti ca sistem cosmic revine adesea la Proust şi aduce cu ea imaginea romancierului astronom care calculează orbitele şi degajează legile.

Aceste legi ale medierii interne dau coeziune lumii romaneşti. Numai cunoaşterea acestor legi îngăduie să răspundem la întrebarea lui Viaceslav Ivanov din lucrarea sa despre Dostoievski: „Cum, se întreabă criticul rus, poate deveni separarea un principiu de unire, cum poate reţine ura ţintuiţi împreună chiar pe aceia care urăsc?"

◇

Trecem de la Combray la universul saloanelor printr-o mişcare continuă şi fără tranziţii perceptibile. Nu trebuie să opunem medierea *externă* medierii *interne*, aşa cum masochistul opune Binelui Răul. Dacă observăm Combray-ul mai îndeaproape vom găsi aici, în germene, toate defectele saloanelor mondene.

Zeflemelele surorii bunicii cu privire la Swann sînt un preludiu, mai superficial, al fulgerelor cu care vor ameninţa doamna Verdurin şi doamna de Guermantes. Măruntele persecuţii de care suferă nevinovata bunică prefigurează cruzimea celor din clanul Verdurin faţă de Saniette şi cumplita asprime a doamnei de Guermantes faţă de marele său prieten Swann. Mama lui Marcel refuză în mod burghez s-o primească pe doamna Swann. Naratorul însuşi profanează „sacrul" în persoana Françoisei pe care se străduie s-o „demistifice". El se înverşunează să distrugă credinţa ei naivă în mătuşa Léonie. Mătuşa Léonie însăşi abuzează de prestigiul său supranatural; aţîţă sterile rivalităţi între Françoise şi Eulalie; se transformă într-un tiran crud.

Elementul negativ este prezent la Combray; datorită lui, mica lume claustrată se închide asupra ei înseşi. Ea asigură eliminarea adevărurilor periculoase. Acest

element negativ crește încetul cu încetul și sfîrșește prin a mistui totul în saloanele mondene. Iar un asemenea element negativ, ca totdeauna, își are rădăcinile în mîndrie. Mîndria o împiedică pe sora bunicii să recunoască poziția socială a lui Swann, mîndria o împiedică pe mama lui Marcel s-o primească pe doamna Swann. Această mîndrie este o mîndrie în germene, dar esența ei nu se va schimba de la un capăt la celălalt al romanului. Acțiunea distrugătoare de-abia a început, dar alegerea decisivă a și fost făcută. *Sodoma și Gomora* se află deja prezentă, în germene, la Combray. Pentru a trece dintr-un univers la altul, este de ajuns să cedezi înclinării pantei, acelei mișcări ce se accelerează neîncetat și ne depărtează totdeauna de centrul „mistic". O asemenea mișcare este aproape imperceptibilă la mătușa Léonie, întinsă în patul ei ; este de pe acum rapidă la copilul ce privește prea fix pe zeii din Combray și se pregătește să se lase ispitit de toate exotismele.

Care-i acel centru pe care nu-l întîlnim niciodată și de care ne depărtăm neîncetat? Proust nu răspunde direct, dar simbolismul operei lui vorbește pentru el și uneori împotriva lui. Centrul Combray-ului este biserica „rezumînd orașul, reprezentîndu-l, vorbind de el și pentru el depărtărilor". În centrul bisericii se află clopotnița Saint-Hilaire care înseamnă pentru oraș ceea ce-i camera mătușii Léonie pentru casa familială. Clopotnița dă „tuturor ocupațiilor, tuturor orelor, din toate unghiurile de vizibilitate din oraș, chipul, încoronarea, consacrarea lor". Toți zeii din Combray se adună la clopotniță :

> „Totdeauna la ea trebuie să te reîntorci, totdeauna ea domină tot, somînd casele cu un turn neașteptat, înălțat înaintea mea ca degetul lui Dumnezeu al cărui trup ar fi fost ascuns în mulțimea oamenilor fără ca să-l confund pentru asta cu ea".

Clopotnița este vizibilă de pretutindeni, dar biserica este totdeauna goală. Zeii umani și pămînteni ai medierii

interne sînt de pe acum niște idoli ; nu se aliniază pe verticala clopotniței. Totuși rămîn îndeajuns de aproape, pentru ca o aceeași privire să poată îmbrățișa Combray-ul și biserica lui. Pe măsură ce mediatorul se apropie de subiect, dorind transcendența, se depărtează de această verticală. Transcendența deviată își îndeplinește opera. O să-l ducă pe narator și universul lui romanesc din ce în ce mai departe de clopotniță într-o serie de cercuri concentrice care se intitulează : *În umbra tinerelor în floare*, *Clanul Guermantes*, *Sodoma și Gomora*, *Prizoniera* și *Fugara*. Cu cît ne vom depărta de centrul mistic, cu atît frămîntarea se va face mai dureroasă, frenetică și vană, pînă în *Timpul regăsit* care va răsturna această mișcare. O asemenea dublă mișcare, de fugă și întoarcere, prefigurează corbii de la Sainte-Hilaire în zburdările lor vesperale.

> „Prin cele două ferestre ale turnului, clopotnița lasă să cadă la intervale regulate zbor de corbi, care un moment se roteau croncănind, ca și cum bătrînele pietre care le îngăduiau să se zbenguie fără să pară că îi vede, deveneau pe neașteptate nelocuite, degajînd un efluviu de frămîntare, ca și cum îi izbise și îi respinsese. Pe urmă, după ce învîrtaseră în toate direcțiile mătasa violetă a înserării, se potoleau brusc și se întorceau să îi înghită turnul, din nefast devenit prielnic."

◇

Opera lui Proust are o valoare sociologică ? Se repetă frecvent că *În căutarea timpului pierdut* este inferior, sub acest aspect, *Comediei umane* sau ciclului *Rougen-Macquart*. Proust, se spune, nu se interesează decît de nobilimea de stirpe. Deci opera lui este lipsită de „amploare și obiectivitate". Dincolo de aceste judecăți nefavorabile recunoaștem vechea concepție realistă și pozitivistă a artei romanești. Genul romanesc orînduiește un inventar minuțios al oamenilor și al lucrurilor ; el trebuie să reprezinte o panoramă cît

mai completă cu putință a realității economice și sociale.

Dacă ar trebui să luăm această concepție în serios, Proust ar fi un romancier mai mediocru decît se afirmă. I se reproșează faptul că „își limitează ancheta la foburgul Saint-Germain", dar aceasta înseamnă încă a-l măguli. Proust nu se dăruie nici unei explorări sistematice, chiar în domeniul modest care vrea să i se rezerve. El ne spune vag că cei din clanul Guermantes sînt foarte bogați, că alții sînt ruinați. Acolo unde romancierul conștiincios ne-ar cufunda într-o puzderie de hîrtoage, testamente, inventare, registre de socoteli, somații prin portărei, portofolii cu acțiuni și obligații, Proust ne relatează neglijent cîteva taifasuri la o ceașcă de ceai. Și în plus nu le relatează pentru ele însele, ci totdeauna cu privire la altceva. Nu există nimic aici care să merite titlul pompos de anchetă. Proust nu caută nici măcar să sugereze, printr-un ton categoric, sau prin enumerarea unor obiecte eteroclite, că „a epuizat documentarea".

Nici una din problemele care-l interesează pe sociolog nu pare să-l rețină pe Marcel Proust. Se conchide că romancierul nu se interesează de problemele societății. Această nepăsare, fie că o blamăm sau o socotim demnă de laudă, rămîne totdeauna o atitudine negativă, o formă de mutilare în slujba unei estetici particulare, ceva asemănător cu proscrierea cuvintelor grosolane în tragedia clasică.

Știm îndeajuns despre ea pentru a îndepărta această concepție limitativă a artei romanești. Adevărul romancierului este total. El îmbrățișează toate aspectele existenței individuale și colective. Chiar dacă romanul neglijează puțin unele dintre aceste aspecte, el indică perspectiva cu certitudine. Sociologii nu recunosc nimic la Proust care să amintească propria lor activitate, deoarece antagonismul între sociologia romanescă și sociologia sociologilor este fundamental. Acest antago-

nism se referă nu numai la soluție și metode, ci și la datele problemelor de rezolvat.

Pentru sociolog, foburgul Saint-Germain este, fără îndoială, un sector minuscul dar foarte real al peisajului social. Frontierele par atît de nete încît nimeni nu-și pune niciodată probleme cu privire la ele. Dar aceste frontiere se învălmășesc pe măsură ce înaintăm în opera proustiană. Naratorul este cumplit de dezamăgit atunci cînd pătrunde la clanul Guermantes. El constată că acolo se gîndește și se vorbește ca în alte case. Esența foburgului pare să dispară. Salonul Guermantes își pierde individualitatea și reîntîlnește — într-o ceață informă — mediile cunoscute.

Nu putem defini foburgul prin tradiție, deoarece o asemenea tradiție nu mai este înțeleasă de un personaj atît de important și de vulgar ca ducele de Guermantes. Nu putem defini foburgul prin ereditate, fiindcă o burgheză ca doamna Leroi se bucură acolo de o poziție mondenă mai strălucită decît o doamnă de Villeparisis. De la sfîrșitul secolului XIX, foburgul nu mai constituie un adevărat centru de putere politică sau financiară, deși bogăția abundă acolo, deși oameni influenți vin în mare număr. Foburgul nu se deosebește nici printr-o mentalitate deosebită : toți sînt reacționari în politică, retrograzi în artă, mărginiți în literatură. Nu există nimic acolo care să poată deosebi mediul Guermantes de alte medii bogate și trîndave în acest început de secol XX.

Sociologul pe care îl interesează foburgul Saint-Germain n-ar trebui nici măcar să răsfoiască *În căutarea timpului pierdut*. Acest roman nu este numai inutil pentru el, ci poate fi periculos. Sociologul crede că deține obiectul căutării sale și iată că acest obiect îi lunecă printre degete. Foburgul nu-i nici clasă, nici grup, nici mediu ; nici una din categoriile curente pentru sociologi nu i se aplică. Asemenea unor anumite particule atomice foburgul dispare cînd se îndreaptă asupra lui instrumentele omului de știință. Nu putem să izolăm acest

obiect. De o sută de ani foburgul nu mai există. Şi totuşi există pentru că stîrneşte dorinţele cele mai violente: Unde începe, sau unde se opreşte foburgul? N-o ştim. Dar snobul ştie; nu şovăie niciodată. Am crede că snobul posedă un al şaselea simţ care măsoară cu exactitate valoarea mondenă a unui salon.

Foburgul există pentru snob şi nu există pentru nesnob. Să spunem mai degrabă că n-ar exista pentru nesnob dacă acesta n-ar accepta să se încreadă, pentru a soluţiona grabnic problema, în mărturisirea snobului. Foburgul nu există pe deplin decît pentru snob.

Îi reproşăm lui Proust că se fixează într-un mediu prea „îngust", dar nimeni mai bine ca Proust n-a cunoscut şi n-a denunţat o anumită îngustime de spirit. Proust ne arată lipsa de însemnătate a „lumii bune", nu numai din punct de vedere intelectual şi uman, dar şi *din punct de vedere social*: „Oamenii de lume îşi fac iluzii asupra importanţei sociale a numelui lor". Proust împinge mult mai departe ca cenzorii săi „demistificarea" foburgului Saint-Germain. În adevăr, aceştia cred în existenţa obiectivă a obiectului magic. Proust ne repetă neîncetat că obiectul nu există. „Lumea este regatul neantului". Trebuie luată o asemenea afirmaţie în sensul ei literal. Romancierul subliniază mereu contrastul între neantul obiectiv al foburgului şi realitatea prodigioasă pe care o cîştigă în ochii snobului.

Romancierul nu se interesează nici de realitatea derizorie a obiectului, nici chiar de obiectul transfigurat, ci de procesul transfigurării. Marele romancier a fost totdeauna aşa. Cervantes nu se interesează nici de castronaşul pentru bărbierit, nici de casca lui Mambrin. Ceea ce-l pasionează este faptul că Don Quijote poate să confunde un banal castronaş de bărbierit cu o cască a lui Mambrin. Ceea ce-l pasionează pe Marcel Proust este faptul că snobul poate să creadă că foburgul Saint-Germain este acel regat fabulos unde fiecare visează să intre.

Sociologul și romancierul naturalist nu vor decît un singur adevăr. Ei impun acest adevăr tuturor „subiecților" care percep. Ceea ce ei denumesc *obiect* este un anost compromis între percepțiile de neconciliat ale dorinței și ale non-dorinței. Credibilitatea acestui obiect provine din poziția lui mediană care slăbește toate contradicțiile. În loc să „tocească" vîrfurile acestor contradicții, romancierul genial le ascute cît îi stă în putință. El subliniază metamorfoza operată de dorință. Naturalistul nu sesizează o asemenea metamorfoză căci nu-i capabil să-și critice propria dorință. Romancierul care dezvăluie dorința triunghiulară nu poate să fie snob, dar cu siguranță că a fost cîndva. Trebuie să fi dorit și să nu mai dorească.

Foburgul are o cască fermecată pentru snob, castronaș de bărbierit pentru acela care nu-i snob. Repetăm în fiecare zi că lumea este stăpînită de dorințe „concrete" : avuție, prosperitate, petrol, etc. Romancierul pune o întrebare în aparență anodină : „Ce înseamnă snobismul ?"

Întrebîndu-se ce-i snobismul, romancierul se întreabă — în felul său — despre resorturile ascunse ale mecanismului social. Dar savanții ridică din umeri. Problema este prea frivolă pentru ei. Dacă am stărui să ne răspundă, vor evita. Vor pretinde că romancierul se interesează de snobism din pricina unor motive „impure". El însuși este un snob. Afirmăm, mai degrabă, că era. E un fapt ; dar problema rămîne. Ce înseamnă snobismul ?

Snobul nu caută nici un avantaj concret ; plăcerile și mai ales suferințele lui sînt pur „metafizice". [...] Snobismul este firișorul de nisip care se introduce în angrenajele științei și defectează mașina.

Snobul dorește neantul. Cînd deosebirile concrete între oameni dispar sau trec pe planul al doilea, într-un sector oarecare al societăților, concurența apare dar o confundăm mult timp cu antagonismele anterioare a căror formă o îmbracă. Nu trebuie să confundăm neliniștea

abstractă a snobului cu oprimarea de clasă. Snobismul nu aparţine trecutului ierarhizat cum credem de obicei, ci prezentului şi mai mult încă, viitorului democrat. Foburgul Saint-Germain, pe vremea lui Marcel Proust, este în culmea unei evoluţii care metamorfozează, mai mult sau mai puţin rapid, toate păturile societăţii. Romancierul se întoarce spre snobi căci dorinţa lor conţine „mai mult neant" decît dorinţele obişnuite. Snobismul este caricatura acestor dorinţe. Ca orice caricatură, snobismul îngroaşă trăsăturile şi ne obligă să vedem ceea ce n-am vedea niciodată în original.

Pseudo-obiectul care este foburgul Saint-Germain joacă deci un rol privilegiat în dezvăluirea romanescă : putem compara un asemenea rol cu acela al radium-ului în fizica modernă. Radium-ul ocupă, în natură, un loc la fel de redus ca foburgul Saint-Germain în societatea franceză. Dar această substanţă foarte rară posedă proprietăţi excepţionale care fac ca unele principii ale fizicii vechi să mintă tulburînd treptat toate perspectivele ştiinţei. La fel, snobismul face să mintă unele principii ale sociologiei clasice. Ne dezvăluie ţeluri de acţiune pe care gîndirea ştiinţifică nu le bănuise niciodată.

La Proust, geniul romanesc înseamnă snobism transcendat. Snobismul lui îl conduce pe romancier spre locul cel mai abstract al unei societăţi abstracte, spre pseudo-obiectul cel mai scandalos nul, adică spre locul cel mai propice dezvăluirii romaneşti. Snobismul se confundă, retrospectiv, cu primele intervenţii ale geniului ; el posedă judecata infailibilă şi avîntul irezistibil. Este necesar ca snobul să fi fost elevat de o uriaşă speranţă ; trebuie să fi suferit imense decepţii pentru ca depărtarea între obiectul dorinţei şi obiectul non-dorinţei să se impună atenţiei sale şi ca această atenţie să triumfe asupra obstacolului pe care i-l opune, de fiecare dată, o dorinţă nouă.

Forţa caricaturală a snobismului, după ce l-a servit pe romancier, ar trebui să-l servească pe cititor. A citi reprezintă retrăirea experienţei spirituale a cărei straie,

întocmai pe croială, le îmbracă romanul. După ce și-a cucerit adevărul lui, romancierul poate să coboare din nou spre regiuni mai puțin rarefiate ale existenței sociale, în modul cum fizicianul extinde la substanțele „obișnuite" adevărurile smulse de la acea substanță „extraordinară", care este radium-ul. În cele mai multe medii de existență burgheză și chiar populare, Marcel Proust regăsește structura triunghiulară a dorinței, antagonismul sterp al contrariilor, ura pentru zeul ascuns, excomunicările și tabu-urile sterilizante ale medierii interne.

Această lărgire progresivă a adevărului romanesc determină extinderea termenului de snobism la profesiunile și mediile cele mai diverse. Există, în *Căutarea timpului pierdut*, un snobism al profesorilor, un snobism al medicilor, un snobism al magistraților și chiar un snobism al cameristelor. Modurile în care Proust folosește cuvîntul snobism definesc o sociologie „abstractă" a cărei aplicare este universală, dar ale cărei principii sînt active îndeosebi în mediile cele mai bogate și mai trîndave ale societății.

Așadar Proust este departe de a fi nepăsător față de realitatea socială. El nu ne vorbește decît despre ea, într-un sens, căci viața lăuntrică este deja socială pentru romancierul dorinței triunghiulare și viața socială este totdeauna oglindirea dorinței individuale. Dar Proust se opune radical vechiului pozitivism comptian.

[...] Opera lui Proust descrie formele noi de alienare care se succed formelor anterioare atunci cînd „nevoile" sînt satisfăcute și deosebirile concrete încetează să domine relațiile dintre oameni. Snobismul, am văzut, înalță zăgazuri abstracte între indivizi care se bucură de aceleași venituri, care aparțin aceleiași clase sociale și aceleiași tradiții. Unele intuiții ale sociologiei americane îngăduie să sezisăm fecunditatea punctului de vedere proustian. Noțiunea americană de „conspicous consump-

tion“ [1] dezvoltată de Thorstein Veblen este deja triunghiulară. ...Valoarea obiectului consumat nu mai este condiționată decît de privirea *Altuia*. Numai dorința *Altuia* poate genera dorința. Mai aproape de noi, un David Riesman [2] și un Vance Packard [3] arată că uriașa clasă mijlocie americană, la fel de eliberată de nevoi și încă mai uniformă decît mediile descrise de Proust, se divide, și ea, în compartimente abstracte. Ea sporește tabu-urile și excomunicările între unități perfect asemănătoare și le opune pe unele altora. Deosebiri neînsemnate par monstruoase și produc efecte incalculabile. *Altul* domină totdeauna existența individului, dar acest un *Altul* nu mai este, ca în alienarea marxistă, un opresor de clasă, este vecinul de palier, rivalul profesional etc. *Altul* devine totdeauna mai fascinant pe măsură ce se apropie de *Eu*.

...Chiar în intuițiile lor cele mai îndrăznețe, sociologii nu izbutesc niciodată să se elibereze complet de sub tirania obiectului. Toți sînt „dincoace“ de gîndirea romanescă. Tind să confunde vechile deosebiri de clasă, deosebiri impuse de factori externi, cu deosebirile lăuntrice provocate de dorința „metafizică“. Confuzia este cu atît mai ușoară cu cît trecerea de la o alienare la alta necesită o lungă perioadă de tranziție în timpul căreia medierea dublă progresează subteran, fără să atingă niciodată aparențele exterioare. Sociologii nu ajung pînă la legile dorinței „metafizice“, căci nu înțeleg că înșeși valorile materiale sînt pînă la urmă înghițite de medierea dublă.

Snobul nu dorește nimic concret. Romancierul observă și găsește la toate eșaloanele vieții individuale și co-

---

[1] „Consum abundent“ : în engleză în text (n. tr.).

[2] RIESMAN (David) (n. 1909), specialist american în științele sociale ; autor printre altele ale volumelor de eseuri : O *reconsiderare a individualismului* (1954), *Constrîngere și diversitate în sistemul educativ american* (1956) ș. a. (n. tr.).

[3] PACKARD (Vance) (n. 1914). Publicist și universitar american. Colaborator la „American Magazin“ și „Colliers's Magazine“. (n. tr.).

lective antagonismele lipsite de sens şi simetrice ale snobismului. El ne arată că abstracţia triumfă în viaţa privată, profesională, naţională şi chiar internaţională. El ne arată că Marele Război nu a fost ultimul dintre conflictele naţionale, ci primul dintre marile conflicte abstracte ale secolului XX. În definitiv, Marcel Proust reia istoria dorinţei „metafizice" chiar din locul unde Stendhal o abandonase. El ne arată medierea dublă trecînd frontierele naţionale şi cucerind dimensiunile planetare pe care i le vom descoperi astăzi.

După ce descrie rivalităţile mondene cu termeni de operaţii militare, Proust ne descrie operaţiile militare cu termenii rivalităţilor mondene. Imaginea după-amiezii devine obiect şi obiectul devine imagine. Ca în poezia contemporană cei doi termeni ai imaginii sînt interşanjabili. De la microcosm la macrocosm o aceeaşi dorinţă triumfă. Structura este aceeaşi, numai pretextul se schimbă. Metaforele proustiene ne fac să ocolim obiectul şi ne fixează asupra mediatorului, ne fac să trecem de la dorinţa liniară la dorinţa triunghiulară.

Charlus şi doamna Verdurin confundau viaţa mondenă cu Marele Război ; romancierul depăşeşte o asemenea nebunie, după cum această nebunie chiar depăşea „bunul-simţ". El nu mai confundă cele două domenii, le asimilează metodic unul cu celălalt. Deci, romancierul riscă să pară superficial în ochii specialiştilor. I se va reproşa că explică marile evenimente prin „cauze minore". Istoricii vor să luăm istoria în serios şi nu-i iartă lui Saint-Simon că a interpretat unele războaie ale lui Ludovic al XIV-lea prin rivalităţile curtenilor. Ei uită că sub Ludovic al XIV-lea nimic nu-i „minor" din ceea ce intră în „graţia" monarhului.

Între frivolitatea pură şi simplă şi frivolitatea cu urmări de cataclism, depărtarea este imperceptibilă. Saint-Simon n-o ignoră, şi nici romancierii. De altminteri nu există „cauze", nici mari, nici mici, există neantul infinit de activ al dorinţei „metafizice". Marele Război, ca şi războiul dintre saloane, este rodul acestei dorinţe. Ca

să ne convingem este de ajuns să observăm cele două tabere. Sînt aceleași indignări, aceleași gesturi teatrale. Toate discursurile se aseamănă : pentru a le face admirabile sau îngrozitoare, la alegerea auditoriului, este suficient să intervină numele proprii. Germanii și francezii se copiază servil. Unele apropieri de texte îi procură lui Charlus efecte de un comic amar.

Acum cîțiva ani, acest snobism ne putea face să surîdem. Romancierul, prizonier al obsesiei sale mondene, ni se părea la o mie de leghe de ororile și neliniștile contemporane. Dar trebuie să-l recitim pe Proust în lumina evoluției istorice recente. Pretutindeni, blocurile simetrice se înfruntă. Gog și Magog se imită și se urăsc cu pasiune.

...În al său *1984*, romancierul englez George Orwell [1] a ilustrat direct unele aspecte ale acestei structuri istorice. Orwell sezisează foarte bine că structura totalitară este totdeauna *dublă*. Dar nu ne arată legătura între dorința individuală și structura colectivă. Avem adesea impresia, în lucrările sale, că „sistemul" este impus *din afară* mulțimilor nevinovate. Denis de Rougemont, în *Iubirea și Occidentul*, se apropie mai mult de viziunea romanescă atunci cînd face să țîșnească voințele de putere colective și structurile totalitare ale acelei mîndrii individuale care a generat mai întîi misticile pasiunii.

...Proust, ni se spune, a neglijat aspectele cele mai de seamă ale vieții sociale moderne ; el ne descrie numai un deșeu de-abia pitoresc al epocilor vechi, o supraviețuire menită să dispară. Într-un sens are dreptate. Mica lume proustiană se depărtează rapid de noi. Dar lumea vastă în care începem să trăim îi seamănă cîte puțin în toate zilele. Decorul este deosebit, scara-i deosebită, dar structura este aceeași.

---

[1] ORWELL George (1903—1950) Romancier și eseist englez. Preocupat de tarele lumii contemporane, îndeosebi în alegoria *Republica animalelor* (1945) și în romanul de anticipație *1984* (apărut în 1949) (n. tr.).

Această evoluție istorică echivocă face, într-un sfert de secol, dintr-o operă relativ obscură și dificilă, o operă limpede. Criticii au observat această limpezime tot mai mare a operei sale romanești și văd în ea un rod al difuzării. Romanul însuși ar forma pe cititorii lui și ar răspîndi, din aproape în aproape, lumina propriei sale înțelegeri. Un asemenea punct de vedere optimist este legat de concepția romantică ce face din artist un făurar de valori noi, un nou Prometeu furînd focul din cer pentru a-l dărui oamenilor recunoscători. Această teorie nu este desigur aplicabilă la roman. Romanul nu aduce valori noi; el recucerește anevoios valorile romanelor anterioare.

În căutarea timpului pierdut a încetat să pară obscur, dar nu-i sigur că o să fie mai bine *înțeles*. Acțiunea spirituală a marilor opere romantice este foarte puțin intensă și această acțiune nu se exercită aproape niciodată, o știm, în sensul pe care-l prevedea scriitorul. Cititorul proiectează asupra operei înțelesurile pe care el le proiectase dinainte asupra lumii. Această proiectare devine mai ușoară pe măsură ce trece timpul, căci opera este „în avans" față de societatea pe care o reîntîlnește încetul cu încetul. Taina acestei „avansări" nu are nimic misterios. Romancierul este mai întîi ființa dorinței celei mai intense. Dorința lui îl duce spre zonele cele mai abstracte și obiectele cele mai inexistente. Deci dorința lui îl duce, aproape automat, spre culmea edificiului social. Acolo, am observat mai înainte de Flaubert, — maladia ontologică este totdeauna mai ascuțită. Simptomele pe care le observă romancierul o să se propage încetul cu încetul spre păturile inferioare ale acestei societăți. Situațiile metafizice care sînt reprezentate în operă o să devină familiare unui mare număr de cititori; antagonismele romanești vor avea replicile lor exacte în existența cotidiană.

Romancierul care dezvăluie dorința elitei sociale, este totdeauna *profetic*. El descrie structurile intersubiective care o să se banalizeze încetul cu încetul. Ceea

ce-i adevărat despre Proust este în aceeași măsură adevărat despre alți romancieri. Aproape toate marile opere romanești se lasă ispitite de atracția mediilor „aristocratice". În toate romanele lui Stendhal găsim o dublă tendință : de la provincie spre capitală și de la viața burgheză spre viața elegantă. Aventurile lui Don Quijote îl mînă pe erou puțin cîte puțin spre mediile aristocratice. Stavroghin, mediatorul universal din *Demonii*, este un „aristocrat". *Idiotul*, *Demonii*, *Adolescentul* și *Frații Karamazov* sînt romane „aristocratice". Dostoievski a dat de nenumărate ori explicații asupra rolului pe care-l joacă aristocrația rusă în opera lui. Degenerescența și corupția ei morală constituie o oglindă ce redă mărit viața rusă, cu excepția vieții țărănești. Ținînd seama de deosebirile de limbaj și de punctul de vedere etic, iată deci rolul foarte precis pe care îl joacă aristocrația în romanele lui Cervantes, Stendhal și Proust.

Marile opere se împlinesc în abstracția deșartă a „lumii bune", pentru că orice societate tinde, încetul cu încetul, spre această abstracție. Spirite atît de diferite ca Paul Valéry și Jean-Paul Sartre au fost de acord în a-i reproșa lui Marcel Proust frivolitatea părerilor sale. Acest romancier, se repetă pretutindeni, nu cunoaște Franța ; o confundă cu Foburgul Saint-Germain. Trebuie să dăm dreptate criticilor, dar trebuie să recunoaștem în această confuzie genială una din tainele majore ale creației proustiene. Pictorii elitei sociale sînt cei mai superficiali, sau cei mai profunzi, după cum oglindesc, sau dimpotrivă reușesc să dezvăluie dorința metafizică.

Numai mediocrii și geniile îndrăznesc să scrie : „Marchiza a ieșit la ora cinci". Talentul obișnuit se codește în fața acestei platitudini umilitoare, sau a acestei supreme îndrăzneli.

X

PROBLEME DE TEHNICĂ LA PROUST ȘI DOSTOIEVSKI

COMBRAY nu este un obiect, ci lumina unde se scaldă toate obiectele. Această lumină este la fel de invizibilă „dinafară" ca și „dinăuntru". Romancierul nu ne poate face să ne „scăldăm" în ea. De altminteri chiar dacă lucrul acesta ar fi posibil și noi n-am mai vedea Combray-ul, din Combray n-am înceta să facem parte. Deci romancierul nu poate să acționeze decît printr-o serie de contraste sugestive între percepția Combray-ului și percepția „barbarilor".

Proust ne arată că un obiect nu-i niciodată același pentru Combray și pentru lumea din afară. Romancierul nu privește obiectele „la microscop" ca să le analizeze și să le „decupeze, în particule infime" ; dimpotrivă, recompune percepțiile *subiective* pe care fetișizarea obiectului făcută de noi le descompune în date *obiective*. Acel Proust care „decupează senzația în particule infime" nu există decît în imaginația unor critici contemporani. Greșeala acestor critici este cu atît mai uluitoare cu cît punctul de vedere atomist și senzualist, punctul de vedere ce ar îngădui să „decupezi" o percepție anonimă în particule obiective, îl vedem respins încă din primele pagini ale romanului.

> „Chiar actul atît de simplu denumit «a vedea o persoană pe care o cunoaștem», este în parte un act intelectual. «Umplem» aparența fizică a ființei pe care o vedem, cu toate noțiunile ce le avem despre ea și în aspectul total, cu care ne-o reprezentăm, aceste noțiuni ocupă cu siguranță partea cea mai de seamă. Ele sfîrșesc prin a-i împlini atît de perfect obrajii, prin a urma într-o aderență atît de exactă liniile nasului, prin a se contopi atît de bine ca să nuanțeze sonoritatea vocii, ca și cum aceasta n-ar fi decît o învelitoare transparen-

tă, așa încît de fiecare dată cînd vedem acest chip și-i auzim vocea, acele noțiuni le vom regăsi și le vom asculta".

Astăzi i se reproșează lui Marcel Proust, unele „nepotriviri de cuvinte". Se citează în textul său prezența unui termen care tocmai a fost «excomunicat» și se afirmă triumfal că toată opera lui este demodată. Dar „catolicitatea" romancierului genial caută înainte de orice inteligibilul. El își bate joc de interdicțiile pe care módele filozofice le fac rînd pe rînd să apese asupra unor porțiuni din cele mai diverse ale limbii franceze. Unii cititori fac o grimasă dureroasă cînd întîlnesc în *Căutarea timpului pierdut* cuvinte atît de inofensive ca *habitude, sensation, idée* sau *sentiments*. Dacă ar uita puțin prețiozitatea lor filozofică și dacă ar căuta să descopere numai substanța romanescă, ar constata că intuițiile cele mai fecunde ale psihologiei fenomenologice și existențiale sînt prezente la Proust. Am putea susține deci că Proust este *foarte înaintea* timpului său. Totuși, nu vom cădea în ridicolul de a atribui epocii noastre descoperirea unor adevăruri umane ce ar fi scăpat complet oamenilor de odinioară. „Fenomenologia" proustiană nu face decît să explice și să dezvolte unele intuiții comune la toți marii romancieri. Dar asemenea intuiții nu fac obiectul unor dezvoltări didactice la romancierii anteriori. Ele se concretizează în situații romanești a căror esență duce totdeauna la quiproquo. Dar pe cînd quiproquo-ul vodevilului este accidental, quiproquo-ul romanesc este esențial. Opunînd pe unul celuilalt, dezvăluie calitatea specifică a două percepții. Definește două lumi individuale sau colective incompatibile, două regimuri de dominație ale percepției atît de absolute încît nu sînt de fel conștiente de prăpastia ce le separă.

Quiproquo-ul dintre Don Quijote și bărbier dezvăluie deja o deosebire calitativă între percepții. Don Quijote vede o cască fermecată acolo unde bărbierul nu vede decît un castronaș obișnuit pentru bărbierit. Proust, în textul pe care l-am citat, descrie structurile per-

cepției care fac quiproquo-ul inevitabil. El pune bazele teoretice ale quiproquo-ului esențial. Trebuie să urmărim această teorie în numeroase exemple concrete, cum am făcut în capitolul precedent. Quiproquo-urile de la Combray nu se deosebesc fundamental de quiproquo-urile din *Don Quijote*. Cervantes schematizează și îngroașă contrastele pentru a obține efecte de farsă suculentă. Efectele lui Proust sînt în demitentă, dar datele revelației romanești nu s-au schimbat mult. Există *În partea dinspre Swann*, o *comedy of errors* al cărui principiu este același ca în aventurile lui Don Quijote. Serata cu Swann este o cascadă de interpretări greșite asemănătoare, în ordinea conversației, cu ceea ce sînt, în ordinea acțiunii, fantasticele nopți de la han ale lui Don Quijote și Sancho.

Subiectivitățile prizoniere ale dorinței care transfigurează, adică ale mîndriei, sînt menite interpretării greșite. Ele sînt incapabile să se „așeze în locul altuia". Romancierul nu-și poate construi quiproquo-ul decît pentru că a depășit-o. El a învins dominarea absolută a percepției. Confuzia ne dezvăluie, făcîndu-le să se prăbușească, prăpastia care desparte cele două personaje. Romancierul nu-și poate construi quiproquo-ul decît pentru că percepe prăpastia și fiindcă a pus cîte un picior pe fiecare margine.

Cele două victime ale confuziei sînt teza și antiteza : punctul de vedere al romancierului este sinteza. Aceste trei momente reprezintă palierele succesive în evoluția spirituală a romancierului. Cervantes n-ar fi putut scrie *Don Quijote* dacă același obiect n-ar fi fost succesiv pentru el o cască fermecată și un obișnuit castronaș de bărbierit. Romancierul este un om ce a învins dorința și care, amintindu-și, *compară*. Acest proces de comparație îl definește naratorul la începutul romanului, *În partea dinspre Swann*.

> „Am impresia că părăsesc o persoană pentru a mă duce spre o alta care-i deosebită de ea, cînd în memoria mea, de la Swann pe care l-am cunoscut

> mai tîrziu îndeaproape, trec la acel Swann văzut prima oară — la acel Swann văzut prima oară la care regăsesc greșelile încîntătoare ale tinereții mele, și care de altminteri seamănă mai puțin cu celălalt, decît alte persoane pe care le-am cunoscut în aceeași vreme, ca și cum viața noastră era aidoma unui muzeu unde toate portretele din același timp au un aer de familie."

Naratorul proustian, ca toți romancierii, trece liber din sală în sală prin muzeul imaginar al existenței sale. Romancierul-narator nu-i altul decît Marcel pocăit de toate erorile sale, deci convertit de dorințele lui și îmbogățit cu tot harul romanesc. Cervantes genial este totodată un Don Quijote pocăit de dorințele lui, un Don Quijote capabil să înțeleagă faptul că un castronaș pentru bărbierit este un castronaș pentru bărbierit, fără să uite că odinioară credea că-i casca lui Mambrin. Acest Don Quijote clarvăzător nu este prezent în operă decît pentru durata unei clipe; este Don Quijote muribund din final. Naratorul proustian moare, și el, în *Timpul regăsit* și se vindecă, și el prin moarte. Dar reînvie ca romancier. Reapare personal în „trupul" romanului său.

Romancierul este un erou vindecat de dorința „metafizică". Puterea romanescă se exercită în mod invizibil înainte de Proust și în mod vizibil la Proust. Romancierul este un erou metamorfozat. Este tot atît de departe de eroul primitiv pe cît de imperios o cere transcendența din *Timpul regăsit*, tot atît de aproape de el cît o cer de imperios nevoile revelației romanești. Creatorul este prezent în opera lui și ne face, pas cu pas, comentariul. El intervine după cum vrea, nu pentru a înmulți „digresiunile" cum se afirmă adesea, ci pentru a îmbogăți prodigios descrierile romanești, pentru a le împinge într-o oarecare măsură, în planul al doilea. Bunăoară am văzut că Proust nu se mulțumește să ne prezinte cîteva quiproquo-uri revelatoare, el ni le teoretizează. Glosele pe care unii critici ar vrea să le îndepărteze de opera

proustiană constituie o minunată introducere la *toate* marile opere romaneşti.

În căutarea timpului pierdut este un roman, dar însemnă şi exegeza acestui roman. Aici, materia romanescă face obiectul unei reflexii care transformă într-un fluviu uriaş pîrîul cel strîmt şi săltăreţ din romanele anterioare. Sîntem izbiţi de această metamorfoză şi unii se străduie cu stîngăcie să o interpreteze pretinzînd că Proust „decupează senzaţia în particule infime". Mai există şi prejudecata „realistă" care e răspunzătoare de această eroare. Orice roman fiind conceput ca o fotografie a realităţii, vedem în romanul proustian o *mărire* a clişeelor anterioare, o simplă îngroşare care ar îngădui să deosebim amănunte extrem de neînsemnate. Dar nu trebuie să pornim de la copia realistă sau naturalistă pentru a determina ceea ce aduce nou în arta romanescă *În căutarea timpului pierdut*, ci de la Cervantes şi Stendhal. Dacă Proust era un supranaturalist, percepţia ar fi avut la el o valoare absolută ; romancierul n-ar fi ştiut că dorinţa „metafizică" stîrneşte, la victimele ei, interpretări totdeauna deosebite despre real şi ar fi fost incapabil să construiască quiproquo-urile lui esenţiale. Opera lui ar fi fost la fel de lipsită de umor romanesc ca şi aceea a lui Emile Zola sau Alain Robbe-Grillet.

◇

Prezenţa romancierului-narator îngăduie să fie încorporată operei o întreagă cugetare despre care nu găsim nici o urmă în capodoperele romaneşti anterioare. Această prezenţă răspunde în aceeaşi măsură la alte exigenţe care sînt condiţionate strîns, de data aceasta, de tipul de dorinţă „metafizică" dezvăluită în romanul proustian.

După Combray vine Parisul ; vechea casă de ţară lasă locul lui Champs-Elysées şi salonului Verdurin. Mediatorul se apropie şi dorinţa se metamorfozează. Totuşi, structura ei este atît de complexă, încît romancierul trebuie să-l ia pe cititor de mînă şi să-l conducă în acest

labirint. Toate tehnicile romaneşti anterioare sînt inutilizabile, căci adevărul nu este imediat prezent nicăieri. Conştiinţa personajelor este la fel de mincinoasă ca aparenţele exterioare.

De pildă, doamna Verdurin pretindea că simte pentru clanul Guermantes un dezgust de nedepăşit. Dar nu există nimic, nici în conştiinţa, nici în purtarea ei, care să dezmintă această pretenţie. Patroana ar suferi o mie de morţi decît să mărturisească altora, *şi să-şi mărturisească ei înşăşi*, că doreşte pătimaş să fie primită la Guermantes. Ne aflăm în stadiul cînd asceza pentru dorinţă a încetat să fie voluntară. Ipocriziei lucide a lui Julien Sorel îi urmează această ipocrizie cvasi-instinctivă pe care Jean-Paul Sartre a botezat-o „rea credinţă".

Prin urmare, nu-i de ajuns să te introduci prin efracţie în conştiinţa personajelor. Toate tehnicile romancierilor anteriori sînt neputincioase în faţa acestei duplicităţi subterane. Julien Sorel îşi disimulează dorinţa faţă de Mathilde, dar nu şi-o disimulează faţă de el însuşi. Aşadar Stendhal n-avea decît să violeze intimitatea eroilor lui ca să ne dezvăluie adevărul dorinţelor lor. O asemenea resursă este totuşi neîndestulătoare ; descrierea obiectivă nu mai „mușcă" din real, chiar atunci cînd suprimă frontierele dintre interioritate şi exterioritate, chiar atunci cînd romancierul trece liber de la o conştiinţă la alta.

Momentul prezent este un uriaş pustiu lipsit de urme ; el nu are nimic să ne ofere. Pentru a înţelege că ura doamnei Verdurin ascunde o adorare tainică, trebuie să ne întoarcem totdeauna spre viitor, trebuie s-o comparăm pe Patroana feroce a „micului clan" cu viitoarea prinţesă de Guermantes, gazda uluită de toţi acei „plicticoşi" pe care îi aprecia odinioară ca absolut intolerabili ; trebuie să apropiem etapele acestei cariere mondene pentru a-i înţelege semnificaţia adevărată. Observaţiile trebuie să se refere la o lungă perioadă de timp.

Ceea ce-i adevărat despre doamna Verdurin este în aceeaşi măsură adevărat despre alte personaje şi, în primul rînd, despre naratorul însuşi. Cînd Marcel o vede pe Gilberte pentru prima oară se strîmbă îngrozitor. Numai timpul poate în adevăr să ne dezvăluie sensul de adoraţie al acestei ciudate purtări. Copilul nu înţelege întotdeauna ceea ce-l face să acţioneze ; nu trebuie să căutăm adevărul în această conştiinţă întunecată.

Nu putem soluţiona niciodată problema revelaţiei româneşti decît adăugînd o dimensiune nouă atotcunoaşterii romancierului „realist" : dimensiunea temporală. Ubicuitatea „spaţială" nu mai e de ajuns, trebuie să-i adăugăm o ubicuitate temporală. Şi nu-i putem adăuga această dimensiune, fără a trece de la stilul impersonal la stilul personal. Modalităţile specifice ale dorinţei „metafizice" proustiene cer imperios prezenţa, în miezul însuşi al operei, a romancierului-narator.

În adevăr, Stendhal şi Flaubert n-aveau niciodată nevoie de viitor sau de trecut, deoarece personajele lor nu erau încă nici „divizate" împotriva lor înşile, nici fragmentate în mai multe Euri succesive. Homais rămîne Homais şi Bournisien-Bournisien. E de ajuns să aşezăm aceste două marionete una în prezenţa alteia pentru a-şi rezolva socotelile o dată pentru totdeauna. Iată-i retrimişi spate-n spate pentru o eternitate de prostie. Sînt „fixaţi" pentru totdeauna în fotografia în care i-a surprins romancierul. Aceeaşi scenă se repetă cu variante minime, de la un capăt la altul al romanului.

Romancierul flaubertian nu are ce face cu dimensiunea temporală ca instrument direct al revelaţiei româneşti. Dimpotrivă lui Marcel Proust nu poate să nu-i mai pese, căci personajele sale sînt în acelaşi timp inconstante şi oarbe. Numai inventarul schimbării radicale a comportării lor îi îngăduie să le dezvăluie adevărul dorinţei. Şi numai naratorul poate face acest inventar.

Cînd doamna Verdurin îşi face intrarea în foburgul Saint-Germain, „plicticoşii" se dezvăluie „amuzanţi", iar

fidelii sînt decretaţi extrem de sîcîitori. Toate părerile din perioada precedentă sînt abandonate şi înlocuite cu opinii contrare. *Convertirile* neaşteptate nu sînt excepţia, ci regula la personajele proustiene. Într-o bună zi, Cottard renunţă la îngrozitoarele lui jocuri de cuvinte ; adoptă „genul rece" al marelui om de ştiinţă. Albertine îşi schimbă vocabularul şi purtările îndată ce începe să frecventeze prieteni cultivaţi. Revoluţii destul de asemănătoare sînt presărate în existenţa naratorului.

Gilberte se depărtează, dar o altă „divinitate" o înlocuieşte. Universul întreg se reorganizează în funcţie de noul idol. Un nou Eu ia locul celui vechi.

Durata acestor Euri este destul de lungă, tranziţiile destul de treptate pentru ca subiectul însuşi să fie primul înşelat. Se crede veşnic fidel principiilor şi la fel de neclintit ca o stîncă. Propriile lui schimbări de atitudini îi rămîn ascunse datorită mecanismelor de ocrotire care funcţionează minunat. Astfel doamna Verdurin n-o să ştie niciodată că i-a trădat pe nenorociţii fideli. Iar vechii anti-dreyfusarzi, deveniţi în timpul războiului partizanii soluţiilor „pînă la capăt", nu vor şti niciodată că se contrazic cu neruşinare. Ei reproşează solemn „barbarilor germani" defecte care, ieri încă, li se păreau calităţi : spirit războinic, fanatismul tradiţiilor, dispreţ pentru „cultura moleşită". Chiar în ajun îi acuzau pe trădătorii dreyfusarzi că vor să „goleaască" Franţa de virtuţile virile. Dacă le veţi atrage atenţia celor interesaţi asupra acestor revoluţii doctrinare, ei vor răspunde grav că „nu-i acelaşi lucru".

În realitate, nu-i niciodată acelaşi lucru. Eroul Marcel este puţin mai lucid decît celelalte personaje ; el prevede şi se teme de moartea Eu-lui său prezent, dar nu sfîrşeşte mai puţin prin a uita complet acest Eu. Curînd, abia va mai crede că va fi existat cîndva.

Numai romancierul atotştiutor şi omniprezent poate să adune fragmente de durată şi să le apropie pentru a dezvălui contradicţiile care scapă personajelor înseşi.

Înmulţirea mediatorilor şi modalităţile specifice ale medierii cer imperios o artă esenţialmente istorică.

Într-un prim moment al revelaţiei proustiene, personajul ne dă impresia de permanenţă şi de „fidelitate faţă de principiile" pe care caută să şi le dăruiască lui însuşi. Acest prim moment este momentul aparenţei pur şi simplu. Este urmat de un al doilea moment cînd unitatea face loc diversităţii, continuitatea intermitenţei, fidelitatea lipsei de loialitate. Umbra zeilor adevăraţi se profilează dincolo de zeii de hîrtie colorată al cărui cult oficial numai el îl recunoaşte.

Dar acest al doilea moment este el însuşi urmat de un al treilea. Impresia de diversitate şi intermitenţă este la fel de înşelătoare, într-un sens, ca şi impresia de unitate şi permanenţă de unde a luat naştere. Cînd doamna Verdurin intră în foburgul Saint-Germain totul pare schimbat, dar în realitate nimic nu s-a schimbat. Ideile Patroanei erau subordonate snobismului ei ; ele au rămas aidoma. Vîntul face să se învîrtă girueta, dar girueta nu s-a schimbat ; s-ar fi transformat dacă ar fi încetat să se rotească. Personajele proustiene se rotesc cînd bate vîntul dorinţei lor. Nu trebuie să socotim aceste rotiri drept autentice conversiuni. Ele nu sînt datorate niciodată datelor schimbătoare ale unei aceleiaşi medieri sau, cel mult, unei schimbări de mediator.

Deci dincolo de diversitate şi intermitenţă se degajă o nouă formă de permanenţă. Fiecare om nu are decît un singur mod de a dori femeile, de a căuta iubirea sau succesul, adică „divinitatea". Dar această permanenţă nu mai este permanenţa fiinţei cu care se făleşte conştiinţa burgheză : înseamnă o permanenţă în neant. În realitate, dorinţa nu-şi atinge niciodată adevăratul obiect : conduce la uitare, la decădere şi la moarte.

La romancierii anteriori se trecea fără tranziţie de la iluzia subiectivă, la adevărul obiectiv, de la permanenţa iluzorie *în* fiinţă, la permanenţa efectivă *în* neant. Dezvăluirea proustiană comportă, în cea mai mare parte din *Căutarea timpului pierdut*, un moment intermediar,

acela al diversităţii şi al intermitenţei, al eterogenităţii şi al haosului. Prezenţa acestui moment suplimentar dezvăluie agravarea maladiei ontologice. Acesta-i momentul *modern* prin excelenţă ; de asemenea îl putem denumi moment existenţialist datorită importanţei exclusive ce-i atribuie şcoala literară cu acelaşi nume.

Stadiul dorinţei metafizice pe care am descris-o acum determină tehnica romanescă a lui Proust, căci ocupă, în *Căutarea timpului pierdut* o poziţie centrală. Dar maladia ontologică continuă să se agraveze pe măsură ce înaintăm în lectura operei. Acest stadiu central este precedat de Combray şi o să vedem că este urmat, în ultimele volume ale romanului, de un stadiu mai intens. Urmările maladiei ontologice devin atunci atît de radicale încît condiţiile revelaţiei romaneşti sînt din nou tulburate.

O comparaţie între baronul de Charlus şi doamna Verdurin dezvăluie clar deosebirea între cele două ultime stadii ale dorinţei proustiene.

Doamna Verdurin nu-i face mediatorului său nici un „avans", chiar indirect ; ea nu scrie depeşe dezordonate. Cînd trece, cu arme şi bagaje, în tabăra „plicticoşilor" nu s-ar putea spune că a capitulat ; dimpotrivă inamicul depune armele şi se predă fără condiţii.

Doamna Verdurin se crispează cît e vorba de „demnitatea" ei ; lui Charlus puţin îi pasă de ea. Se află totdeauna la picioarele aceluia care îl persecută. Nu şovăie înaintea nici unei josnicii. De altminteri tocmai această absenţă a rezervei, această neputinţă de a-şi disimula dorinţa, fac din Charlus un sclav permanent şi o victimă demnă de plîns sub înfăţişarea strălucitoare de mare senior.

Totuşi atracţia mediatorului este atît de puternică încît baronul este incapabil să rămînă fidel, chiar aparent, zeilor lui domestici, „patriei" Guermantes, imaginii lui însuşi pe care speră s-o impună altuia. Mediatorul lui Charlus este mai aproape decît al doamnei Verdurin. Astfel se explică neputinţa baronului de a

reciștiga ceea ce credea că este tabăra sa ; iată ce-l mînă în exilul său perpetuu în tabăra „dușmană", fie că acest dușman o să fie Franța sau salonul Verdurin.

În raport cu înrădăcinarea Combray-ului, Charlus întruchipează o dezrădăcinare încă mai totală decît șovinismul Verdurin, un al treilea stadiu al dorinței „metafizice" proustiene care este o depășire a celui de al doilea, la fel cum cel de al doilea e o depășire a primului... Departe de a fi un factor de stabilitate, poziția lui socială îl declasează pe baron — așa cum ar putea s-o facă proletarizarea. Proust are dreptate cînd apreciază mai întîi pe Charlus ca pe un intelectual, căci dezrădăcinarea determină intelectualitatea.

Ca mulți intelectuali pe care îi chinuie dorința metafizică, Charlus face dovadă de o inteligență subtilă față de tipurile de mediere pe care el însuși le-a depășit spre zone *de jos*. De pildă, el sezisează foarte bine că numai „reaua lor credință" îngăduie burghezilor de genul Verdurin să prelungească cultul zeilor morți. Iritarea lui crește cînd vede la aceste ființe mediocre că șiretenii care nu-l mai înșală pe el însuși, dau încă rezultate. Totuși, inteligența lui extrem de lucidă nu-l ocrotește împotriva fascinației pe care o exercită totdeauna asupra posedaților răului „metafizic" ființe mai puțin vulnerabile decît ele însele. Vraja este cu atît mai îngrozitoare cu cît victima este capabilă, totuși, să-i priceapă taina derizorie. Avem de pe acum inutila clarviziune a omului subteranei în fața lui Zverkov. Este furia neputincioasă a multor intelectuali în fața *burghezilor*.

Charlus proclamă nulitatea persecutorului adorat cu atît mai multă elocință cu cît ar vrea să se convingă pe el însuși. Este în adevăr „intelectual" prin faptul că el caută să facă din inteligența lui o armă împotriva mediatorului și a propriei lui dorințe. Ar vrea să pătrundă, datorită lucidității devastatoare, prin pîcla arogantă și prin această insolentă inerție. Trebuie totdeauna să dovedim din nou că stăpînirea de sine voioasă,

de care mediatorul pare să se bucure, este o iluzie grosolană. Pentru „a se demistifica" mai bine pe sine, Charlus își trece timpul „demistificînd" pe alții din jurul său. Vrea mereu să distrugă „prejudecăți" ce sînt de altfel perfect reale, dar pe care toate pledoariile lui nu vor putea să le atingă.

Charlus cunoaște deci mult mai bine pe doamna Verdurin, decît îl cunoaște doamna Verdurin pe el însuși. „Portretele" pe care ni le face despre Patroană, critica ce o aduce șovinismului burghez sînt minunate prin adevăr și vivacitate. O asemenea cunoaștere fascinantă a *Altuia* este pătrunzătoare, căci se întemeiază pe cunoașterea de sine. E o caricatură orgolioasă a adevăratei înțelepciuni. Depășirea spre zona *de jos* este imaginea depășirii spre *înălțime*. Comparația între transcendența deviată și transcendența verticală nu se dezminte niciodată.

Dezvăluind adevărul burghezului și dorințele ce-i ascund ipocrizia, un Charlus nu se îndoiește că dezvăluie, în această măsură, propria lui dorință. Ca totdeauna, luciditatea se plătește cu o intensificare a tenebrelor din tine însuți. Cercul psihologic este acum atît de mic, încît Charlus nu-l poate condamna pe *Altul* fără să se condamne pe el însuși în văzul lumii.

Contradicțiile care rămîn ascunse la stadiul Verdurin sînt acum etalate în plină zi. Charlus a renunțat să mai păstreze *aparențele*. Stă la picioarele mediatorului cu privirea ațintită asupra lui ; nu există nici un gest, nici o frază, nici o mimică a sa care să nu dea în vileag adevărul. După tăcerea claustrată a burghezului, un val de cuvinte adesea veridice și mai adesea mincinoase, dar totdeauna extrem de revelatoare — ies din această gură permanent crispată.

Charlus este nimbat de lumină și răspîndește lumina în jurul lui. O asemenea lumină este învîrstată cu obscuritate, este lumina unei lămpi ce fileză și produce funingine, dar noi nu sîntem mai puțin scînteietor luminați. Deci naratorul nu mai este indispensabil pen-

tru dezvăluirea romanescă. Cînd Charlus ocupă partea dinainte a scenei, Marcel dispare discret. De la prima apariție a baronului în *Umbra fetelor în floare*, o tehnică descriptivă pură, o tehnică obiectivă și cvasi-behavioristă se substituie tehnicii proustiene obișnuite. Charlus este singurul personaj pe care autorul îl lasă să pereoreze fără să-l întrerupă. Marile monologuri ale baronului sînt unice în *Căutarea timpului pierdut*. Sînt de ajuns prin ele însele. Unele cuvinte ale doamnei Verdurin, ale lui Legrandin sau Bloch ar cere volume întregi de exegeză ; dar în cazul lui Charlus o imperceptibilă punere la punct, un vag surîs, numai o clipire, sînt suficiente.

Am deosebit trei stadii principale ale dorinței metafizice în romanul proustian : stadiul Combray, stadiul Verdurin și stadiul Charlus. Aceste trei stadii sînt evident legate de experiența naratorului ; ele definesc evoluția lui spirituală pînă în *Timpul regăsit* și excluzînd această ultimă lucrare. Toate personajele romanului, cu excepția bunicii și a mamei, participă la o asemenea evoluție fundamentală. Toate sînt în armonie cu dorința primordială. Unele trec pe planul doi cînd opera depășește stadiul dorinței „metafizice" unde ele rămîn fixate ; alte personaje mor sau dispar o dată cu dorința ce le caracterizează ; altele mai evoluează în același timp cu naratorul însuși ; în sfîrșit, altele dezvăluie, la momentul cuvenit, un aspect al personalității lor care rămîne invizibil în stadiile mai puțin intense ale maladiei ontologice. Este cazul lui Saint-Loup, al prințului de Guermantes și a numeroase personaje care ne dezvăluie homosexualitatea lor în ultimele volume, în *Sodoma și Gomora*. La fel precum damnatul și aleșii, la Dante, sînt totdeauna înconjurați de ființe care au practicat aceleași vicii sau virtuți ca și ei, naratorul nu frecventează niciodată decît personajele ale căror dorințe prezintă analogiile cele mai strînse cu a sa.

Al treilea stadiu al dorinței proustiene, acela din ultimele volume, nu va fi numai apanajul lui Charlus. Pasiunea naratorului pentru Albertine seamănă mult cu

pasiunea lui Charlus pentru Morel. Între cele două pasiuni există acelaşi raport de comparaţie ca între iubirea lui Marcel şi personajele burgheze de stilul Verdurin. De fapt, pe vremea Gilbertei, naratorul foloseşte în viaţa sa amoroasă o disimulare ce aminteşte mult tactica mondenă a doamnei Verdurin. Marcel o ocoleşte pe Gilberte la fel cum Patroana evită clanul Guermantes. „Principiile" îşi păstrează o oarecare eficacitate, aparenţele sînt păstrate. Ordinea burgheză subzistă. Pe vremea Albertinei, dezagregarea voinţei este completă. Naratorul nu mai este capabil, asemenea lui Charlus, să-şi susţină personajul în faţa mediatorului. Purtarea lui îi dezminte neîncetat cuvintele, şi minciuna, cu atît mai hiperbolică cu cît este mai transparentă, îşi pierde orice eficacitate. Nici o clipă Marcel nu reuşeşte s-o înşele pe Albertine ; devine sclavul ei la fel cum Charlus devine sclavul lui Morel.

Dacă naratorul evoluează în acelaşi sens cu baronul de Charlus, observaţiile tehnice pe care le-am făcut cu privire la acesta sînt în aceeaşi măsură aplicabile la el. Dorinţa pe care naratorul o simte pentru Albertine, ca toate dorinţele anterioare, ne este totuşi descrisă din punctul de vedere al *Timpului regăsit*, adică din punctul de vedere al unui adevăr cucerit mult după eveniment. Dacă analizele noastre sînt exacte, romancierul ar fi putut, în acest al treilea stadiu, să se mulţumească cu o descriere exterioară a comportamentelor şi a cuvintelor. Adevărul ar ţîşni din contradicţii, de acum înainte scînteietoare. Totuşi, Proust nu şi-a modificat tehnica. E un fapt, iar acest fapt se explică uşor oricît de puţin ne-am gîndi la dezavantajele pe care le-ar prezenta o asemenea modificare pentru un scriitor atît de grijuliu pentru continuitatea şi unitatea estetică cum era Marcel Proust. Faptul însă rămîne la fel şi consideraţiile pe care tocmai le-am prezentat ar putea să pară foarte abstracte şi chiar aventuroase dacă Proust însuşi nu le-ar confirma exactitatea într-un text formal. Proust nu şi-a însuşit posibilitatea care i se oferea, dar a examinat-o

într-o curioasă meditație despre tehnicile romanești care întrerupe povestirea inutilelor sale strădanii pentru a o înșela pe Albertine.

> „...deci cuvintele mele nu-mi oglindeau de loc simțămintele. Dacă cititorul n-are despre aceasta decît o impresie destul de vagă, motivul este că fiind narator îi expun simțămintele ce mă stăpînesc în același timp cînd îi repet cuvintele mele. Dar dacă i-aș ascunde pe primele și i-aș face cunoscute numai pe cele din urmă, actele mele, oricît de puține relații ar avea cu ele, i-ar da adesea impresia unor ciudate revirimente, așa încît m-ar crede poate nebun. Procedeu care de altminteri n-ar fi mult mai fals decît acela pe care l-am adoptat, căci imaginile ce mă făceau să acționez, oricît de opuse față de acelea care se zugrăveau în cuvintele mele, erau în acel moment foarte obscure; nu-mi cunoșteam decît imperfect firea datorită căreia acționam; astăzi îi cunosc clar adevărul subiectiv".

Într-adevăr observăm că avantajele unei revelații directe nu se prezintă minții romancierului decît în paginile cele mai neliniștite din *Prizoniera*, adică în partea din roman unde dorința „metafizică" este cea mai evoluată; „ciudatele revirimente" sînt dinainte prezente în zonele unde domnește o dorință mai moderată, însă ritmul lor este mult mai puțin rapid. Termenii contradicției sînt mult mai puțin depărtați unul de altul. Dacă romancierul s-ar fi mulțumit cu o prezentare exterioară și cronologică am uita în aceeași măsură ca personajele însele și n-am înțelege contradicțiile revelatoare. Pentru a explica dorința „metafizică", în acest stadiu al evoluției sale, e necesar ca romancierul să intervină personal; el se transformă în profesor care demonstrează o teoremă.

Dimpotrivă, în ultimele volume maladia ontologică s-a agravat atît de mult încît existența eroului, repe-

tăm, își pierde stabilitatea. Nu mai există aceeași aparență înșelătoare de permanență și omogenitate. Momentul existențial, momentul eterogen și intermitent se confundă totuși cu aparența. Atunci și numai atunci eliminarea romancierului-narator devine cel puțin de conceput. Ne putem închipui o artă romanescă bazîndu-se pe simpla prezentare cronologică a atitudinilor și cuvintelor contradictorii.

Un asemenea procedeu care consistă în „a ascunde sentimentele și a dezvălui cuvintele" nu-i folosit de Proust, ci de Dostoievski, în cea mai mare parte a operei sale. Este tehnica lui Dostoievski pe care autorul *Căutării timpului pierdut* a definit-o magistral în pasajul citat mai înainte. Totuși, Dostoievski nu-i nici măcar menționat. Parcă Marcel Proust nici măcar nu s-a gîndit la romancierul rus cînd a redactat acest text. O asemenea inadvertență nu scade, dimpotrivă, face să crească valoarea reflexiilor proustiene, interzicîndu-ne să punem rezonanțele dostoievskiene ale episodului citat pe seama unor reminiscențe literare. E demn de apreciat faptul că o meditație asupra exigențelor operei sale îl conduce pe Proust spre tehnica dostoievskiană în locul precis unde ajunge la frontiera între propriul său domeniu și domeniul „succesorului" său. Corespondența nu poate fi fortuită ; ea confirmă această unitate a genului romanesc pe care am susținut-o totdeauna. Departe de a săpa o prăpastie între marii romancieri, studiul tehnicilor dezvăluie un același geniu de adaptare la *posibile* romanești infinit de variate.

◇

Procedeul care consistă în „a ascunde sentimentele și a dezvălui cuvintele" nu-i mai simplu de conceput : el se impune ca singurul potrivit atunci cînd „ciudatele revirimente" de care pomenește Proust se fac mai „rapide" încă decît în *Căutarea timpului pierdut* și cînd

imaginile care determină personajele să acționeze devin atît de obscure și învălmășite, încît orice analiză le-ar falsifica natura. Aceasta este situația lui Dostoievski în cea mai mare parte a operei sale.

Procedeul dostoievskian fundamental, rezidă în a cruța confruntările care epuizează toate raporturile posibile între diversele personaje ale romanului. Opera se împarte într-o serie de scene între care scriitorul nu se îngrijește de fel să cruțe tranzițiile. În fiecare din aceste scene, personajele ne dezvăluie una sau mai multe fațete ale caleidoscopului lor lăuntric. Nici o scenă nu ne poate descoperi adevărul deplin al unui personaj. Cititorul nu poate ajunge la acest adevăr decît la capătul unor treptate apropieri și comparații, de care romancierul poartă toată grija.

Cititorul trebuie să-și amintească; nu mai este romancierul, ca la Proust, care își amintește pentru el. Putem compara evoluția romanescă cu o partidă de cărți. La Proust se desfășoară lent; romancierul întrerupe neîncetat jucătorii pentru a le aminti de levatele precedente și a anticipa asupra celor următoare. Dimpotrivă, la Dostoievski cărțile cad foarte repede și romancierul lasă partida să se desfășoare pînă la capăt fără a interveni niciodată. Cititorul ar trebui să fie capabil de a păstra orice în memorie.

La Proust complexitatea se situează la nivelul frazei, la Dostoievski la nivelul romanului în întregime. Putem deschide *În căutarea timpului pierdut* oriunde vrem și înțelegem totdeauna. Dar trebuie să citim o operă dostoievskiană de la prima pînă la ultima pagină fără a sări un rînd. Trebuie să acordăm romanului atenția pe care Velcianikov o are pentru „eternul soț", atenția martorului ce nu-i sigur că a înțeles și se teme că lasă să-i scape un amănunt revelator.

Dintre cei doi romancieri, firește, Dostoievski reprezintă riscurile cele mai grave de a nu fi înțeles. Obsedat de această teamă, scriitorul forțează gesturile revelatoare,

subliniază contrastele, înmulţeşte contradicţiile. Aceste precauţii se întorc de altminteri împotriva lui, cel puţin în mintea cititorului occidental, care vorbeşte îndată de „temperament rus" şi „misticitate orientală". Proust a prevăzut foarte bine acest pericol în pasajul din *Prizoniera* pe care l-am citat puţin mai sus. Dacă şi-ar ascunde — ne spune el — simţămintele, dezvăluind cititorului cuvintele şi actele sale l-am crede *aproape nebun*. Chiar această impresie de nebunie o ofereau primilor cititori occidentali personajele lui Dostoievski. Astăzi, printr-un contrasens poate încă mai grav, îndrăgim „ciudatele revirimente" şi sărbătorim pe Dostoievski ca pe creatorul unor personaje „mai libere" ca ale altor romancieri. Îi opunem lui Dostoievski pe romancierii „psihologi" care îşi fac personajele lor prizonieri într-un labirint de legi.

Opoziţia este falsă căci, la Dostoievski, legile n-au dispărut ; ele cîrmuiesc tainic haosul ; ele fac să progreseze maladia ontologică care distruge ultimele aparenţe de stabilitate şi continuitate. Momentul permanenţei, reală sau iluzorie, de la care porneau toţi ceilalţi romancieri este acum suprimat. Nu mai rămîne decît al doilea şi al treilea moment al revelaţiei proustiene. Ca şi revelaţia stendhaliană sau flaubertiană, revelaţia dostoievskiană este redusă la două momente. Dar primul moment nu este acelaşi ; nu este momentul stabilităţii, ci acela al intermitenţei şi haosului : este al doilea moment proustian. Trecem fără tranziţie de la acest moment „existenţial" la permanenţa în neant.

Şcolile neo-romantice contemporane fac cu plăcere un absolut din acest moment existenţial. Atît timp cît contradicţiile individului mediatizat se mai ascund puţin, vedem în ele nivelarea unui „inconştient" misterios, sursă a vieţii profunde şi „autentice" ; îndată ce aceleaşi contradicţii se manifestă făţiş, devin expresia supremă a unei „libertăţi" care este de asemenea „negativitate", şi se confundă în practică cu antagonismele

sterile ale medierii duble. Fideli lecţiilor lui Arthur Rimbaud din prima fază a creaţiei sale, contemporanii noştri declară drept „sacră" dezordinea minţii lor.

Neo-romantismul apreciază totdeauna pe romancieri după locul pe care-l ocupă în operele lor momentul „existenţial". Acest loc este evident mai însemnat la Proust decît la romancierii anteriori şi mai însemnat încă la Dostoievski. În adevăr, la Proust apare momentul existenţial, dar într-un mod ascuns şi mijlocit. La Dostoievski, cele mai multe dintre personaje au atins stadiul paroxistic al dorinţei „metafizice" şi momentul existenţial devine nemijlocit. Dacă am neglija sistematic cel de al treilea moment, care, de altminteri, ne aduce concluzia şi lecţia morală şi „metafizică" a existenţelor romaneşti, putem vedea în Proust un precusor încă puţin timid al literaturii denumite „existenţiale" şi în Dostoievski adevăratul său fondator. Este ceea ce fac, astăzi, criticii neo-romantici. Singurele personaje proustiene, pe care ei le apreciază drept cu totul satisfăcătoare, sînt acelea care se apropie de stadiul dostoievskian, Charlus în special. Cît despre Dostoievski, îl socotesc inegalabil, nu pentru că este genial, ci din pricina mizeriei crescînde a personajelor sale. I se face o glorie pentru ceea ce, ieri încă, îl făcea suspect. Niciodată nu înţeleg că „existenţialismul" personajelor subterane este condiţionat nu de romancier, ci de evoluţia maladiei ontologice, de apropierea şi înmulţirea mediatorilor.

Nu deosebesc situaţia romanescă de aportul personal al romancierului. Momentul existenţial, oricare o să fie locul pe care-l ocupă într-o operă, nu-i niciodată — o repetăm — termenul unei revelaţii autentic romanescă. Departe de a face din ea un absolut, nu o socoteşte decît o iluzie nouă şi deosebit de vătămătoare. El denunţă în existenţa haotică a personajului subteran o minciună la fel de monstruoasă şi mai imediat destructivă decît ipocrizia burgheză. Neo-romanticul este mîndru de revolta lui împotriva acestei ipocrizii, dar el îşi întemeiază pe misterul „inconştientului", sau pe ine-

fabila-i „libertate", speranţe comparabile cu acelea pe care burghezul de odinioară le întemeia pe „fidelitatea faţă de principii". Individul occidental n-a renunţat să cucerească autonomia şi radioasa stăpînire de sine ; n-a renunţat la mîndria lui. Departe de a-i împărtăşi o asemenea credinţă, romancierul genial se înverşunează să ne arate vanitatea lui. Neo-romanticul contemporan se crede „liberat" fiindcă înţelege limpede eşecul comediei burgheze. Dar nu presimte eşecul ce-l aşteaptă pe el însuşi, mai neaşteptat şi mai dezastruos încă decît al burghezului. Întunecarea minţii, ca totdeauna, creşte o dată cu „luciditatea". Victimele dorinţei „metafizice" sînt prinse într-un vîrtej din ce în ce mai puternic, ale cărui cercuri se strîng tot mai tare. Acest efect al vîrtejului îl caută Dostoievski în fiecare din operele sale şi, îndeosebi, în *Demonii*.

◇

Variaţiile tehnicilor romaneşti sînt condiţionate în mod esenţial de dorinţa „metafizică". Ele sînt funcţionale. Căile sînt totdeauna diferite, căci diferite sînt mereu iluziile, dar scopul este acelaşi : dezvăluirea dorinţei „metafizice". Am văzut că Proust tinde spre soluţii dostoievskiene în regiunile dostoievskiene ale operei sale ; o să vedem că Dostoievski tinde spre soluţii proustiene în regiunile mai puţin „subterane" ale operei lui.

Personajele din *Demonii* aparţin a două generaţii deosebite, generaţia părinţilor şi generaţia copiilor, aceea a „posedaţilor" propriu-zişi. Generaţia părinţilor este reprezentată de guvernator şi soţia lui, de „marele scriitor" Karmazinov, de Varvara Petrovna şi, mai ales, de neuitatul Stepan Trofimovici. Părinţii sînt mai depărtaţi de mediatorul lor decît copiii, şi în acest univers al părinţilor trebuie să situăm ceea ce am denumi bucuros „povîrnişul proustian" al operei dostoievskiene. Referinţa la romancierul francez este legitimă, cel puţin în sensul că „părinţii" păstrează aceeaşi certitudine ilu-

zorie de permanență *în* ființă ca burghezii proustieni. Timp de douăzeci și doi de ani de *tăcere eroică*, Varvara Petrovna întreține ura ei amoroasă împotriva lui Stepan Trofimovici. Stepan duce, și el, o existență de „protest mut" ; se identifică, în mintea lui, cu „adevărurile veșnice" ale „liberalismului rus". În fața caleidoscopului vieții politice din Petersburg, și deși trece drept mintea cea mai luminată a timpului său în ce privește citirea lui Paul de Kock și jocul de cărți, Stepan Trofimovici pozează în „mustrarea întruchipată". Firește, totul nu-i decît comedie, dar comedie desăvîrșit de sinceră ca devotamentul doamnei Verdurin față de fideli, de artă și de patrie. La Stepan Trofimovici și la Varvara Petrovna ca și la burghezii proustieni, ființa este dinainte profund divizată și descompusă de o mîndrie sterilă, dar răul rămîne ascuns. O „fidelitate față de principii", de nezdruncinat, ascunde opera descompunerii. O criză gravă este necesară pentru ca adevărul să iasă la lumina zilei.

Generația părinților păstrează încă *aparențele*. Ea îl pune deci pe Dostoievski în fața unor probleme de revelație romanescă asemănătoare cu acelea ale lui Marcel Proust în zonele centrale ale operei sale. Nu trebuie să ne mirăm dacă romancierul rus adoptă, pentru a rezolva aceste probleme, o soluție similară cu soluția proustiană. Dostoievski își oferă un narator. Acest narator urcă în trecut, asemenea naratorului proustian, și apropie fapte foarte îndepărtate unele de altele, ca să dezvăluie contradicțiile, rodul dorinței „metafizice". Dostoievski tinde spre o tehnică narativă, explicativă și istorică, căci, în acest punct, nu se poate lipsi de narațiune, de explicație și istorie. Cînd copiii sînt în scenă, naratorul este mai apropiat, ritmul schimbărilor radicale se intensifică și Dostoievski folosește din nou prezentarea directă. El își uită naratorul al cărui rol este pur utilitar. Nici nu observă măcar, se pare, problemele de „asemănare" pe care le ridică dispariția acestui intermediar oficial între cititor și universul romanesc. În apropiere de „părinți" și mai ales de Stepan Trofimo-

vici, reprezentantul cel mai desăvîrşit al generaţiei sale, Dostoievski nu se poate lipsi de o conştiinţă-martor. Îi trebuie mărturia ei pentru a ruina pretenţiile încăpăţînate a acestor „părinţi" şi a dezvălui dorinţa „metafizică". Mulţi critici contemporani, pe urmele lui Jean-Paul Sartre văd un „obstacol", pentru „libertatea" personajelor, în prezenţa în roman a romancierului însuşi, sau a unui narator atotştiutor. Aceşti critici îl sărbătoresc pe Dostoievski ca pe eliberatorul personajului de roman, adică pe creatorul personajului subteran ; dacă ar fi credincioşi principiilor pe care le susţin, aceşti critici ar trebui să-i reproşeze romancierului rus crearea lui Stepan Trofimovici. Totuşi, un asemenea personaj iradiind adevărul ar trebui să li se pară deficitar din punctul de vedere al „libertăţii", căci este permanent observat şi analizat de un narator exterior acţiunii romaneşti. În tot ce-l priveşte pe Stepan Trofimovici, tehnica lui Dostoievski este destul de apropiată de tehnica proustiană.

Ni se va obiecta că naratorul dostoievskian este foarte deosebit de naratorul proustian. E un fapt : el nu ne arată reflexiile romancierului despre arta romanescă. El *nu-i* acest romancier în sensul în care poate fi naratorul proustian. Naratorul dostoievskian nu posedă decît una din funcţiile naratorului proustian : funcţia „psihologică" ; el ne ajută să „demontăm" resorturile unor personaje. E mai naiv, ni se va spune, ca naratorul proustian. Nu ştie niciodată atît cît ştie romancierul însuşi despre toate personajele sale. Din faptele şi gesturile pe care ni le pune sub ochi nu trage niciodată toate concluziile posibile. Fără îndoială ; dar această diferenţă este foarte superficială ; nu poate modifica statutul „metafizic" al personajului analizat şi, mai ales, să-i dea „libertatea" — în măsura în care putem vorbi de libertate în privinţa unei creaturi născocite — căci faptele şi gesturile colectate de naratorul dostoievskian sînt totdeauna acelea de care cititorul are nevoie pentru a ajunge la o cunoaştere deplină şi totală a acestui personaj. Aşadar,

cititorul trebuie să depășească interpretarea puțin cam superficială a naratorului spre un adevăr mai profund, adevărul „metafizic". Lipsa de experiență și miopia relativă a naratorului asigură unitatea de ton cu tehnica dezvăluirii directe. Atmosfera de taină care îi place lui Dostoievski este totdeauna păstrată.

Această atmosferă de taină nu are de altminteri însemnătatea ce i se atribuie în zilele noastre. Cu siguranță nu provine dintr-o „limită a libertății" și a necunoscutului lăsată personajului. Firește, libertatea există acolo, dar nu sub forma pe care și-o închipuie criticii existențialiști. Libertatea nu se poate afirma decît sub forma unei convertiri autentice, aceea pe care o suferă Stepan Trofimovici, de pildă, în concluzia romanului. Ceea ce-i necunoscut este gradul de culpabilitate sau inocență al unui personaj. Niciodată nu-i nimic altceva. A crede că Dostoievski lasă cîmp liber imaginației cititorului, a crede că există, în opera lui, o zonă de libertate, un fel de vid pe care l-am putea umple după voința noastră, înseamnă a tăgădui în profunzime sensul geniului său. Romancierul caută mai întîi să dezvăluie adevărul ; zona de tăcere, în opera sa, este aceea a evidențelor fundamentale ; este zona principiilor prime care nu se formulează, căci romanul însuși trebuie să le sugereze cititorului.

◇

Domeniile romanești sînt „sudate" unele cu altele : fiecare din ele este o porțiune mai mult sau mai puțin întinsă a structurii totale ; fiecare din ele este definit prin două distanțe extreme între mediator și subiectul supus dorinței. Deci există o durată romanescă totală din care operele reprezintă niște fragmente. Nu hazardul este cel care „plasează" personajele și dorințele pre-dostoievskiene la sfîrșitul operei *În căutarea timpului pierdut*. Nu hazardul este cel care „plasează" personajele și dorințele „proustiene" la începutul acelei summe dostoievskiene care se intitulează *Demonii*. Aventura eroului

de roman are totdeauna acelaşi sens : ea ne face să trecem de la regiunile superioare la regiunile inferioare ale unui domeniu romanesc. Cariera eroică este o „coborîre în infern", care se termină, aproape totdeauna, printr-o întoarcere la lumină, printr-o conversiune „metafizică" intemporală. Duratele romaneşti se suprapun, dar există totdeauna o „coborîre în infern" care începe în punctul unde precedenta se întrerupe. Există o sută de eroi, dar nu există decît un erou a cărui aventură se desfăşoară de la un capăt la altul al literaturii romaneşti.

Dostoievski sesizează mai clar această „mişcare de cădere" decît romancierii dinainte. În *Demonii* se străduie să ne facă s-o înţelegem. Iar dinamismul subteran se manifestă în trecerea de la o generaţie la alta. Iluziile succesive par independente unele de altele şi chiar contradictorii, dar evoluţia lor formează o istorie de neînduplecat. Apropierea mediatorului generează durata romanescă şi-i dă sensul.

Fiecare generaţie întruchipează o etapă a maladiei ontologice. Adevărul părinţilor rămîne mult timp ascuns, dar el izbucneşte cu o forţă incomparabilă în agitaţia febrilă, în dezordinea şi desfrîul copiilor. Părinţii se miră de a fi dat naştere unor monştri ; ei văd în copiii lor antiteza a ceea ce sînt ei înşişi. Nu înţeleg relaţia între arbore şi fruct. Dimpotrivă, copiii văd clar partea de comedie din revolta părinţilor. „Fidelitatea faţă de principii" nu-i impresionează. Înţeleg foarte bine că „demnitatea" burgheză este o „rea credinţă". La Dostoievski mai mult ca la Proust, depăşirea duce în *jos*, caricaturizînd depăşirea spre înălţimi. Ea conţine elemente de înţelepciune amestecate cu întunecime. Dar consecinţele luciditătii subterane sînt totdeauna malefice, ele conduc în jos, nu înspre înălţimi. Bolnavul ontologic este totdeauna cuprins de furie în faţa fiinţelor mai puţin bolnave decît el şi dintre acestea îşi alege mereu mediatorii săi. Caută totdeauna să-l coboare pe idol la acelaşi nivel cu el.

După roade vom cunoaște arborele. Dostoievski stăruie foarte mult asupra legăturii între generații și asupra responsabilității părinților. Stepan Trofimovici este tatăl tuturor Posedaților. El este tatăl lui Piotr Verhovenski ; este tatăl spiritual al lui Șatov, al Dariei Pavlovna, al Lisavetei Nicolaevna și, mai ales, al lui Stavroghin, deoarece le-a servit tuturor de învățător. Este tatăl lui Fedka, ucigașul, fiindcă Fedka este șerbul lui. Stepan Trofimovici l-a părăsit pe Piotr, fiul său după sînge și pe Fedka, feciorul său după societate. Retorica sa generoasă și estetica lui romantică nu-l împiedică pe Stepan să-și trădeze toate răspunderile concrete. Liberalismul romantic este tatăl nihilismului destructiv.

În *Demonii*, totul pleacă de la Stepan Trofimovici și totul ajunge la Stavroghin. Copiii sînt adevărul lui Stepan, dar Stavroghin, la rîndul lui este adevărul copiilor, adevărul tuturor personajelor. Generația părinților întruchipează primul moment al revelației proustiene, așa cum o defineam mai sus. Generația copiilor întruchipează al doilea moment. Stavroghin, el singur, întruchipează pe cel de al treilea. Dincolo de „fidelitatea față de principii" a burghezilor, există agitația furioasă a Demonilor, iar dincolo de agitația furioasă, există imobilitatea și neantul, *acedia* insensibilă a lui Stavroghin.

Dincolo de fantasmagoria modernă, dincolo de vîrtejul evenimentelor și al ideilor, la sfîrșitul evoluției totdeauna mai rapide a medierii interne, există mereu neantul. Sufletul a ajuns la punctul mort. Acest punct mort îl întruchipează Stavroghin, neantul pur al mîndriei absolute.

Toate personajele din *Demonii*, și în aceeași măsură, toți eroii romanelor anterioare și toate victimele dorinței „metafizice" sînt axate pe Stavroghin. Acest monstru nu aparține unei a treia generații, căci spiritul pe care îl întruchipează este atemporal asemenea spiritului divin ; este spiritul dezordinei, al putreziciunii și al neantului.

Dostoievski din *Demonii* se înalță pînă la epopeea răului metafizic. Personajele romanului cîștigă o semnificație cvasialegorică. Stepan Trofimovici este Tatăl, Stavroghin fiul, iar Piotr Verhovenski, conspiratorul încurcă-lume, nu-i altul decît Spiritul derizoriu al unei trinități demoniace.

XI

APOCALIPSUL DOSTOIEVSKIAN

INFLUENȚA „existențialistă" a făcut să fie la modă cuvîntul „libertate". Ni se spune în fiecare zi că romancierul nu ajunge la geniu decît „respectînd" libertatea personajelor. Din nenorocire, nu ni se spune niciodată în ce poate consta un asemenea respect. Noțiunea de libertate este obligator echivocă atunci cînd o aplicăm la roman. Dacă romancierul este liber, vedem cu greu cum ar putea personajele lui să fie și ele independente. Libertatea nu se divide nici măcar între creatură și creator. Iată aici o dogmă fundamentală și domnul Jean-Paul Sartre caută să dovedească cu argumentele lui imposibilitatea unui Dumnezeu creator. Ceea ce este cu neputință unui Dumnezeu n-ar putea să fie posibil romancierului. Sau romancierul este liber și personajele lui nu sînt, sau personajele sînt libere și romancierul, la fel ca și Dumnezeu nu există.

Asemenea contradicții logice nu-i încurcă, se pare, pe teoreticienii ficțiunii contemporane. „Libertatea" lor este rodul unei confuzii extreme între anumite utilizări filozofice ale termenului și utilizările sale cotidiane. Pentru cei mai mulți critici, libertatea este sinonimă cu spontaneitatea. Romancierul trebuie să-și bată joc de „psihologie" ; el trebuie să creeze, cu alți termeni personaje ale căror acțiuni nu sînt niciodată *previzibile*. Lucru ciudat, lui Dostoievski îi atribuiau paternitatea personajului spontan. *Subsolul* face obiectul unor comentarii deosebit de elogioase. Încă puțin și ar constitui breviarul noii școli.

Ne oprim, de preferință asupra primei părți a *Subsolului*, și nu reținem nimic din a doua, singura propriu-zis romanescă, despre uluitoarea libertate, înțelegeți spontaneitate, a personajului subteran. Această prodigioasă independență ne pregătește, evident, „efecte de

surpriză" în care sîntem invitați să căutăm cea mai clară plăcere estetică.

Criticii nu par să vadă nici pe ofițerul obraznic, nici pe Zverkov. Suprimă pur și simplu pe mediator. Nu mai sezisează legile dorinței subterane, comparabile cu acelea ale lui Proust, dar încă mai riguroase. Se extaziază în fața convulsiilor îngrozitoare ale personajului subteran. Se felicită pentru caracterul lor „irațional". Se admiră aceste zvîrcoliri nestînjenite și mai că nu se recomandă pentru uzul igienic al propriului său cititor.

Omul subteranei trebuie în mod necesar să surprindă, îndată ce i se iau mijloacele de a-l înțelege. Să suprimăm dorința „metafizică" și mecanismul devine spontaneitate, sclavia devine libertate. Nu mai înțelegem obsesiile personajului, nici acea pasiune furioasă care pune stăpînire pe el, îndată ce se simte respins. Nu mai există convulsii grotești, ci o „revoltă măreață" împotriva societății și „condiției umane".

Omul subteranei care este propus astfel admirației noastre nu are nici o legătură cu acela pe care l-a creat Dostoievski ci — dimpotrivă — seamănă îndeajuns — cu tipul eroului pe care ficțiunea contemporană îl reproduce neobosit. Nici Roquentin din *Greața*, nici Meursault din *Străinul*, nici vagabonzii lui Samuel Beckett nu doresc metafizic. Aceste personaje sînt copleșite de rele foarte deosebite, dar sînt scutiți de cel mai de temut dintre toate, dorința „metafizică". Eroii noștri contemporani nu imită niciodată pe nimeni. Toți sînt cu desăvîrșire independenți și ar putea repeta în cor cu domnul Teste al lui Valéry : „Avem o înfățișare *oarecare*, dar ne făurim cu toții, pe deplin, din noi înșine".

Putem dezvălui multe asemănări exterioare între această ficțiune recentă și Dostoievski. De o parte și de alta există aceeași ură față de *Alții*, aceeași dezordine radicală, aceeași „polimorfie" în prăbușirea tuturor valorilor burgheze. Dar deosebirile sînt încă mai esențiale. Eroii noștri contemporani păstrează mereu intactă pre-

ţioasa lor libertate ; omul subteranei o înstrăinează pe a sa mediatorului. Confundăm libera noastră spontaneitate cu sclavia subterană. Cum putem comite o eroare atît de grosolană ?

Din două lucruri unul : sau sîntem neprihăniţi de orice dorinţă metafizică sau această dorinţă ne posedă atît de intens, încît scapă complet controlului nostru. Prima ipoteză nu este foarte adevărată deoarece romancierul rus traduce fidel — ni se repetă în fiecare zi — adevărul epocii noastre. Deci trebuie să adoptăm a doua ipoteză. Dostoievski vorbeşte mai bine despre noi decît propriii noştri scriitori pentru că ne dezvăluie o dorinţă „metafizică" pe care izbutim să ne-o ascundem. Izbutim să ne ascundem mediatorul chiar cînd îl citim pe Dostoievski ; îl admirăm pe romancierul rus fără să înţelegem natura artei sale.

Dacă Dostoievski este adevărat, eroii noştri sînt falşi. Sînt falşi fiindcă măgulesc iluzia noastră de autonomie. Eroii noştri sînt noi minciuni romantice menite să prelungească visurile prometeice de care lumea modernă se agaţă cu disperare. Dostoievski dezvăluie o dorinţă pe care imaginaţia şi critica noastră nu fac decît să o oglindească. Imaginaţia noastră ne ascunde pe mediator în existenţa cotidiană. Critica noastră ne ascunde pe acelaşi mediator în opera intenţionat scrisă pentru a-i dezvălui prezenţa. Pretinzînd că îşi are obîrşia în Dostoievski, această critică introduce, fără s-o ştie, un lup hapsîn în stîna existenţialistă.

Dincolo de asemănările întîmplătoare, contradicţia între Dostoievski şi ficţiunea contemporană este ireductibilă. Ni se reaminteşte mereu că Dostoievski repudiază unitatea *psihologică* a personajelor romaneşti şi cred că dovedesc astfel acordul cu romancierii noştri. Dar romancierii noştri nu denunţă această unitate psihologică decît pentru a fundamenta mai bine unitatea metafizică. Există dinainte tocmai această unitate metafizică spre care tindea burghezul prin unitatea psihologică. Iluziile burgheze de permanenţă şi stabilitate au dispărut, dar

țelul nu s-a schimbat. Un asemenea țel este urmărit cu încăpățînare, sub numele de libertate, în miezul neliniștii și al haosului.

Dostoievski înlătură și unitatea psihologică și unitatea metafizică. Nu înlătură iluzia psihologică decît pentru a risipi mai bine iluzia metafizică. Voința de autonomie dă naștere sclaviei, dar omul subteranei nu vrea s-o știe. Nici noi n-o știm, sau nu vrem s-o știm. Așadar este adevărat că semănăm cu omul subteranei, dar nu pentru motivele pe care ni le oferă criticii.

Eroarea criticilor cu privire la *Subsol* ar fi cu neputință fără o identificare tipic romantică între creatură și creator. Atribuim lui Dostoievski toate părerile eroului său subteran. Se pune accentul pe prima parte a nuvelei deoarece constituie un atac formidabil împotriva scientismului și raționalismului modern. Dostoievski împărtășește, desigur, repulsia eroului său pentru mediocrele utopii ale sfîrșitului de secol XIX. Dar nu trebuie să confundăm acest acord parțial cu un acord universal. Nu trebuie să confundăm romancierul cu personajul său, chiar dacă romancierul făurește personajul din el însuși, și mai ales atunci. Dostoievski al subteranei nu-i Dostoievski cel genial, ci este Dostoievski romantic al operelor anterioare. Dostoievski al subteranei nu vorbește niciodată despre subterană, ne vorbește despre „frumos și sublim", ne vorbește despre o mizerie tragică sau sublimă, la modul Victor Hugo. Dostoievski care ne descrie subterana este pe cale de-a o părăsi ; o să-și urmeze penibila sa ascensiune din capodoperă în capodoperă spre pacea și seninătatea din *Frații Karamazov*.

Subterana este adevărul care se ascunde dincolo de abstracțiile raționaliste, romantice sau „existențialiste". Subterana este agravarea unui rău preexistent, înseamnă o proliferare canceroasă a acelei metafizici pe care o crezuseră suprimată. Subterana nu-i revanșa individu-

lui asupra recei mecanice raționaliste. Nu trebuie să ne cufundăm în ea ca și cum ne-ar aduce izbăvirea.

Eroul subteran dovedește, în felul său, vocația adevărată a individului. Într-un sens, dovedește mai viguros decît dacă ar fi mai puțin bolnav. Cu cît dorința metafizică devine mai atroce, cu atît mărturia devine stăruitoare. Subterana înseamnă imaginea răsturnată a adevărului „metafizic". O asemenea imagine devine totdeauna mai netă pe măsură ce se afundă în prăpastie.

O lectură atentă interzice orice confuzie între romancier și personajul său. Dostoievski nu scrie o confesiune lirică, ci un text satiric de o amară dar fără îndoială de o prodigioasă bufonerie.

Eu, eu sînt singur, iar ei, ei sînt toți... Aceasta-i deviza subteranei. Eroul vrea să exprime mîndria și suferința de a fi unic, se crede pe punctul de a sugruma particularitatea absolută, dar ajunge la un principiu de aplicare universală; el debușează într-o formulă cvasialgebrică prin anonimatul ei. Această gravă lacună care se închide asupra Nimicului, această strădanie de Sisif mereu reînnoită rezumă bine istoria individualismului contemporan. Simbolism, suprarealism, existențialism s-au silit succesiv să dea un conținut formulei subterane. Dar asemenea acțiuni reușesc în măsura în care eșuează. Firește trebuie să eșueze pentru a îngădui mulțimilor să repete în cor: *Eu, eu sînt singur iar ei, ei sînt toți...* Opera romantică pune în circulație un ansamblu de simboluri și imagini destinate nu comuniunii, ci separării universale... Ca și celelalte forțe sociale ale epocii noastre, literatura tinde spre uniformitate, chiar atunci cînd crede că o combate, căci calea nivelării este o *via negativa*. Ne gîndim la industria americană care „personalizează" produsele sale de mare serie. Un întreg tineret „personalizează" cu puține cheltuieli neliniștea sa anonimă identificîndu-se cu un același erou împotriva tuturor celorlalți oameni.

Omul subteranei nu-i niciodată mai aproape de *Alții* decît atunci cînd se crede total despărțit de ei. *Eu,*

eu sînt singur, iar ei, ei sînt toți... Caracterul interșanjabil al pronumelor sare în ochi și ne duce brutal de la individual la colectiv. Individualismul mic-burghez s-a golit complet de conținut. Imaginea lui Sisif nu-i exactă. Fiecare din noi este pentru el însuși propria putină a Danaidelor, pe care se străduie zadarnic s-o umple. Existențialiștii ne asigură că au renunțat la acest joc zadarnic. Dar n-au renunțat la putină. Socotesc că-i minunat să fie goală.

◇

Credem că Dostoievski se confundă cu personajul său fiindcă nu-l întrerupe niciodată. Fără îndoială, dar omul subteranei este înșelat de formula lui, iar Dostoievski nu-i. Eroul este incapabil să rîdă căci nu-și poate depăși individualismul stăpînit de contradicții. Contemporanii noștri sînt la fel de triști ca și el. Iată de ce îl „golesc" pe Dostoievski de prodigiosul lui umor. Nu văd că Dostoievski își bate joc de eroul său. *Eu, eu sînt singur, iar ei, ei sînt toți...* Ironia dostoievskiană țîșnește în formule admirabile ; ea pulverizează pretențiile „individualiste", dezagregă „deosebirile" ce par monstruoase pentru conștiințele care stau față-n față. Nu știm să rîdem cu Dostoievski, căci nu știm să rîdem de noi înșine. Mulți sărbătoresc astăzi *Subsolul* fiind încredințați că dezgroapă caricatura lor genială scrisă acum aproape un secol.

După primul și mai ales după cel de al doilea război mondial descompunerea valorilor burgheze s-a accentuat ; „terenul" occidental devine în fiecare zi mai asemănător cu acela unde Dostoievski și-a făurit marile sale opere. Pentru a da *Subsolului* toată causticitatea și acea cruzime care i se reproșa odinioară romancierului rus, este de ajuns, cel mai adesea, să facem cîteva ușoare transpuneri. Deplasați omul subteranei de pe malurile Nevei spre malurile Senei. Înlocuiți-i existența birocratică printr-o carieră de scriitor și veți vedea ivindu-

se din aproape fiecare rînd al acestui text genial o parodie feroce a miturilor intelectuale ale epocii noastre.

Fără îndoială ne amintim de scrisoarea pe care omul subteranei îşi propune s-o expedieze ofiţerului obraznic. Scrisoarea este o chemare ascunsă adresată mediatorului. Eroul se îndreaptă spre „persecutorul său adorabil", aşa cum se îndreaptă credinciosul spre zeul lui, dar vrea să ne convingă, să se convingă el însuşi, că renunţă la acesta îngrozit. Nimic nu poate umili mai mult mîndria subterană decît o asemenea chemare adresată *Altuia*. Iată de ce scrisoarea nu conţine decît insulte.

Această dialectică a chemării, tăgăduită în măsura în care este chemare, o regăsim în literatura contemporană. A scrie şi mai ales a publica o lucrare înseamnă o chemare adresată publicului, înseamnă a înlătura, printr-un gest unilateral, relaţia de nepăsare între *Eu* şi *Alţii*. Nimic nu poate umili atît de mult mîndria subterană ca această iniţiativă. Aristocratul de altădată „adulmeca" de pe atunci în cariera literelor ceva grosolan şi înjositor cu care mîndria sa se acomoda destul de greu. Doamna de La Fayette făcea să i se publice opera sa de către Segrais. Ducele de La Rochefoucauld îşi lăsa poate să i se fure opera de către unul din valeţii lui. Gloria puţin burgheză a artistului revenea acestor scriitori nobili fără ca ei să fi făcut nimic pentru a o solicita.

Departe de a dispare o dată cu revoluţia, acest punct de onoare literar devine încă mai evident în epoca burgheză. Începînd cu Paul Valéry nu se devine om de seamă decît împotriva propriei voinţe. După douăzeci de ani de dispreţ, născocitorul domnului Teste cedează rugăminţilor universale şi face *Altora* pomana geniului său.

Scriitorul proletarizat al epocii noastre nu dispune nici de prieteni influenţi, nici de valet de cameră. El este obligat să se servească singur. Conţinutul real al lucrărilor sale va fi deci integral consacrat tăgăduirii sensului formal al conţinutului. Sîntem în stadiul scri-

sorii subterane. Scriitorul lansează o anti-chemare publicului sub formă de anti-poezie, anti-roman, sau anti-teatru. Se scrie pentru a dovedi cititorului că puțin îi pasă de adeziunea lui. Vrem să-l facem pe *Altul* să aprecizeze calitatea rară, inefabilă și nouă a disprețului ce-i purtăm.

Niciodată nu s-a scris atît de mult, dar totdeauna pentru a dovedi că o comunicare nu-i nici posibilă, nici de dorit. Esteticienii „tăcerii", de care sîntem copleșiți — dezvăluie foarte evident dialectica subterană. Scriitorul romantic a căutat îndelung să convingă societatea că îi dădea mult mai mult decît primea de la ea. De la sfîrșitul secolului XIX, orice idee de reciprocitate, chiar imperfectă, în relațiile cu publicul a devenit insuportabilă. Scriitorul este de asemenea tipărit, dar — pentru a ascunde această crimă — face orice ca să ne împiedice să-l citim. Mult timp a pretins că nu-și vorbea decît lui ; în zilele noastre pretinde că vorbește pentru a nu spune nimic.

Nu spune adevărul. Scriitorul vorbește la fel, pentru a ne seduce ca în trecut. Pîndește mereu în ochii noștri admirația pe care ne-o stîrnește talentul lui. Face totul — s-ar zice — pentru a fi disprețuit. Fără îndoială, dar o face pentru că nu mai poate să ne lingușească fățiș. Mai întîi trebuie să se convingă de faptul că nu caută să ne măgulească. Deci ne va *măguli negativ*, la modul pasionaților dostoievskieni.

Scriitorul se înșală dacă socotește că protestează procedînd astfel împotriva „opresiunii de clasă" și „alienării capitaliste". Estetica tăcerii este un ultim mit romantic. Pelicanul lui Musset și albatrosul baudelairian ne stîrnesc rîsul, dar — asemenea păsării fenix din fabulă, — renasc neîncetat din cenușa lor. Nu vor trece zece ani și o să recunoaștem în „scriitura albă" și al său „grad zero" [1], avataruri din ce în ce mai abs-

[1] Aluzie la teza susținută de criticul literar francez Roland Barthes în lucrarea sa *Le degré zero de la litterature* (n. tr.).

tracte, din ce în ce mai trecătoare şi firave ale nobilelor păsări romantice.

Ne gîndim aici la a doua parte din *Subsolul*, aceea a banchetului Zverkov, la care omul subteranei sfîrşeşte prin a participa, dar se poartă în mod foarte ciudat.

> „Surîdeam disprețuitor mergînd încoace şi-ncolo de la masă la şemineu şi înapoi de-a lungul peretelui din faţa divanului. Ţineam să le dovedesc că puteam perfect să mă lipsesc de ei, şi totuşi, păşind, băteam intenţionat în podea cu tocurile. Dar degeaba. Nu-mi acordau nici o atenţie. Am avut răbdare să fac astfel naveta înaintea lor, de la masă la şemineu şi înapoi, de la ora opt pînă la unsprezece".

Multe opere contemporane seamănă cu această plimbare nesfîrşită. Dacă am putea cu adevărat „să ne lipsim de ei" n-am bocăni în podea şi am intra în camera noastră. Nu sîntem străini, ci mai de grabă acei bastarzi de care ne vorbeşte Jean-Paul Sartre. Ne pretindem liberi, dar nu ne spunem adevărul. Sîntem hipnotizaţi de zei ridicoli şi suferinţa se dublează cu învăţături ridicole. Ca omul subteranei gravităm cu toţii în jurul acestor zei, pe orbita neconfortabilă pe care ne fixează echilibrul între forţe contradictorii.

Aşa era şi Alceste, stînd în picioare, cu braţele încrucişate, cu ochii înflăcăraţi, în spatele fotoliului unde Célimène bîrfeşte cu meschinii ei marchizi. Alceste este ridicol atît timp cît nu izbuteşte să se depărteze de ea. Romanticul Rousseau îmbrăţişează cauza lui Alceste. Îl mustră straşnic pe Molière pentru că Molière ne face să rîdem de Mizantrop. Propriii noştri romantici l-ar trata la fel pe Dostoievski dacă nu le-ar scăpa intenţiile lui comice. Concepţia gravă este aceeaşi, dar unghiul de viziune s-a strîmtat mai mult. Pentru a rîde cu Molière, pentru a rîde cu Dostoievski, trebuie să depăşim fascinaţiile romantice. Trebuie să înţelegem că dorinţa şi numai dorinţa reţine pe Alceste în spatele

fotoliului Célimenei. Dorința îl reține pe omul subteranei în sala banchetului. Dorința pune în gurile romanticilor fraze răzbunătoare și blesteme împotriva lui Dumnezeu și a oamenilor. Mizantropul și Cocheta, eroul subteran și persecutorul său adorabil sînt totdeauna două aspecte ale aceleiași dorințe „metafizice". Geniul adevărat depășește antagonismele înșelătoare și ne face să rîdem de unii ca și de ceilalți.

Dorința „metafizică" își tîrăște victimele spre locul echivoc al fascinației, foarte exact intermediar între adevărata detașare și contactul intim cu lucrul dorit. Este teritoriul straniu pe care îl explorează Franz Kafka: „Das Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft", frontiera între solitudine și comuniune — la egală distanță de una și de alta, excluzînd-o la fel pe una ca și pe cealaltă. Ființa fascinată care vrea să ne ascundă fascinația sa și să și-o ascundă ei înșăși, trebuie totdeauna să pară că trăiește conformîndu-se unuia sau altuia din aceste două moduri de existență, singurele compatibile cu libertatea și autonomia de care se fălește și se bucură. Acești doi poli ai adevăratei libertăți găsindu-se la egală distanță de locul unde se află, ființa fascinată nu mai are motive să aleagă pe unul mai curînd decît pe celălalt. Este la fel de aproape, și la fel de distanțată de proximitate și de depărtare; poate decî pretinde de la aceasta ca și de la aceea cu tot atît de multă și cu tot atît de puțină verosimilitate. Așadar, putem prevedea că fascinația se va disimula la fel de frecvent sub masca „angajării" ca și sub masca „degajării". Este tocmai ceea ce confirmă istoria romantismului modern și contemporan. Miturile solitudinii — sublimă, disprețuitoare, ironică și chiar „mistică" — alternează regulat cu miturile contrare și la fel de amăgitoare ale abandonării fără rezerve formelor sociale și colective ale existenței istorice... Putem să prevedem la fel, că ființa fascinată, ajungînd la stadiul paroxistic al răului său, va deveni cu totul incapabilă să-și mențină atitudinea în mod original aleasă și se va preface în

orice moment. Omul subteranei aparține acestui stadiu ; iată de ce nu are de loc acele atitudini romantice despre care scurta sa confesiune nu ne aduce nici un ecou.

L-am văzut înainte pe omul subteranei în „solitudine" și „degajare". Să-l urmărim acum în „angajarea" lui. Zverkov cu prietenii s-au ridicat de la masă : o să termine banchetul într-o tavernă. Plimbarea dispreţuitoare este totuși fără obiect. În sfîrșit, eroul subteran o să ridice „asediul", o să se ducă din nou în cămăruța lui și o să-și reia firul vechilor visări ? O să danseze iar „pe lacul Como" și o să-l „exileze pe Papă în Brazilia ?" O să cultive din nou „frumosul și sublimul" ? Absolut de loc. O să se năpustească pe urmele mediatorului său.

Atît timp cît mediatorul este imobil nu-i greu să simuleze „contemplația senină", dar îndată ce idolul se derobează, masca nepăsării se prăvale în țărînă. Intrăm, se pare, în limpezimea de temut a adevărului. De această limpezime omul subteranei nu se poate feri complet, dar știe să-i voaleze scînteierea. Îl vedem mergînd repede, cu sabia obsesiei la brîu, în căutarea absurdului Zverkov, dar nu astfel se va vedea pe el însuși. Repudiază visurile deșarte ale artei pentru artă, declară că le preferă asprul contact cu adevărul. În realitate, își fabrică o doctrină a angajării. Vrea totdeauna să pară că optează pentru ceea ce nu face obiectul nici unei opțiuni.. De pe înălțimea noului său „adevăr", omul subteranei contemplă cu dispreț „frumosul și sublimul" de odinioară ; ridiculizează himerele romantice, pe care le mai justifica față de el însuși o clipă mai înainte.

> „În sfîrșit iată deci, iată deci acest conflict cu realitatea, mormăie el, coborînd grăbit scara, cîte patru trepte deodată. Nu mai e vorba de plecarea Papei în Brazilia, nu mai e vorba de bal pe lacul Como... Ești un nemernic că-ți baţi joc acum de toate acestea..."

Un asemenea citat este deosebit de savuros : omul subteranei îşi reproşează că este prea aspru faţă de propriile lui „erori" ; Dostoievski nu poate dezvălui sufletul eroului său fără să arunce şi o lumină neîndurătoare dar salubră asupra tuturor cauzelor care ne ajută să trăim. Nu există „rău de existenţialism" în subterană ; există suprarealism în prima fază a lui Stavroghin, acela care sărută pe gură soţiile funcţionarilor, la balurile date de subprefecturi. Romancierul nu uită nici pe acei care sanctifică teroarea, nici pe acei care sanctifică desfrîul, nici pe discipolii lui Saint-Just, nici pe elevii marchizului de Sade.

Şireteniile unei mîndrii ocupate totdeauna să-şi tăgăduiască zeii se întruchipează la Dostoievski în personaje de ficţiune ; le vom regăsi în zilele noastre sub forma unor teorii filozofice şi estetice. Asemenea teorii oglindesc totdeauna dorinţa ; ele o ascund în „inima" acestei oglindiri ; Dostoievski o dezvăluie.

Dostoievski descriind *Subsolul* pătrunde, pentru prima oară, în domeniul revelaţiei romaneşti. Scapă de indignarea şi justificarea egotistă ; renunţă la roadele literare ale subteranei, la „frumosul şi sublimul" din *Nopţi albe*, la mizerabilismul din *Oameni obidiţi*. Încetează să denumească angajare sau degajare distanţa imuabilă a fascinării. Descrie toate minciunile de care este pe cale să se desprindă. Salvarea omului şi salvarea romancierului nu se deosebesc.

Numai un contrasens radical asupra mesajului operei sale ne îngăduie să-l anexăm pe Dostoievski la propriile noastre minciuni şi să reînnoim paradoxul criticii romantice care şi-a anexat *Don Quijote* sau *Roşu şi Negru*. Comparaţia între toate aceste neînţelegeri nu trebuie să ne surprindă : de fiecare dată, o aceeaşi necesitate dă naştere unei aceleiaşi confuzii între opera romanescă şi opera romantică. Dorinţa „metafizică" însăşi sugerează interpretările aberante ale tuturor romancierilor. Încă o dată constatăm cît de abil este răul ontolo-

gic transformînd obstacolele în resurse și adversarii în aliați.

◇

A interpreta corect opera lui Dostoievski înseamnă a descoperi în ea dezvăluirea dorinței „metafizice" în faza supremă. Pentru a duce la bun sfîrșit o asemenea sarcină, trebuie să scăpăm mai întîi de iluzia ce însoțește această dorință. Și tocmai de o asemenea iluzie este străbătut universul nostru. Căci dorința „dostoievskiană" triumfă în mijlocul nostru; însăși popularitea romancierului rus ne aduce o dovadă paradoxală despre acest fapt. Problema pe care o pune Dostoievski este deci deosebit de complexă. Adevărul dostoievskian nu-i mai puțin intens, nici mai puțin disprețuit ca acela al altor romancieri; dimpotrivă iluziile pe care le denunță Dostoievski sînt incomparabil mai viguroase, în zilele noastre, decît iluziile denunțate de Cervantes, Stendhal, Flaubert și chiar Marcel Proust. Ca întotdeauna, aceste iluzii își găsesc expresia lor cea mai potrivită în literatură. A dezvălui adevărul romancierului înseamnă deci a dezvălui minciuna propriei noastre literaturi și viceversa. Am constatat mai înainte acest fapt și o să-l constatăm din nou.

Îndată ce rezistăm seducțiilor sale, neo-romantismul contemporan ne apare mai abstract și încă mai himeric decît romantismele anterioare. Fără excepție, toate acestea din urmă exaltau forța dorinței. Pînă la *Imoralistul* și *Fructele pămîntului* de Gide, eroul era ființa dorinței celei mai intense. Această dorință intensă este singura dorință spontană. Ea se opune dorințelor *Altora*, care sînt totdeauna mai slabe pentru că sînt *copiate*. Romanticul nu mai poate să-și ascundă rolul pe care-l joacă imitarea în geneza dorinței, dar acest rol rămîne legat, în mintea lui, de o „slăbire" a dorinței originare. Copia dorinței este concepută ca un decalc destul de grosolan; dorințele copiate sînt totdeauna *mai șterse* decît dorințele originale. Adică, în alți termeni,

aceste dorințe nu sînt niciodată ale noastre : în realitate dorințele noastre ni se par cele mai intense din toate. Romanticul crede că ocrotește autenticitatea dorinței lui reclamînd pentru sine dorința cea mai violentă.

Romantismul contemporan pleacă de la principiul invers. *Alții* doresc intens, iar eroul, adică Eul, dorește mai puțin intens sau chiar nu dorește de loc ! Roquentin dorește mai puține lucruri și le dorește mai puțin intens decît burghezii din Bouville ; dorește mai puțin decît Annie. Este singurul personaj din *Greața* care știe că „aventura" nu există, adică dorința exotică, dorința „metafizică" este mereu înșelătoare. Mersault, la fel, nu are decît dorințe „naturale" și spontane, adică limitate, mărginite și fără viitor. Și el refuză aventura care se prezintă sub forma unei călătorii la Paris. Știe perfect că dorința metafizică transfigurează depărtările.

Primul romantic caută să-și dovedească spontaneitatea, adică divinitatea sa, dorind mai intens decît *Alții*. Al doilea romantic caută să dovedească exact același lucru prin mijloace contrarii. Această schimbare radicală de atitudine a devenit necesară din cauza apropierii mediatorului și a progreselor constante ale adevărului „metafizic". În zilele noastre, nimeni nu mai crede în frumoasele dorințe spontane. Dincolo de pasiunea frenetică a primului romantism, cei mai naivi recunosc silueta mediatorului. În sfîrșit, intrăm în ceea ce doamna Nathalie Sarraute, citîndu-l pe Stendhal, denumește „era bănuielii".

Violența dorinței nu mai este un criteriu de spontaneitate. *Luciditatea* epocii noastre știe să recunoască prezența sacrului în dorințele care par cele mai firești. Gîndirea contemporană descoperă „mituri" și „mitologie" în fiecare din dorințele noastre. Secolul al XVIII-lea demistifică religia, secolul al XIX-lea demistifică istoria și filologia, epoca noastră demistifică viața cotidiană. Nici o dorință nu scapă demistificatorului răbdător, ocupat să construiască peste toate aceste cadavre de mituri cel mai de seamă mit dintre toate, acela al

propriei sale degajări. Numai el, se pare, nu dorește niciodată. În definitiv, e vorba totdeauna, de a convinge pe *Alții* și mai ales de a te convinge pe tine însuți că ești cu desăvîrșire și în mod „divin" liber.

Așadar, constatăm încă o dată că luciditatea și orbirea se intensifică împreună. Adevărul este totuși atît de scînteietor încît trebuie să ținem seamă de el, chiar și numai pentru a i ne sustrage. Acest îngrozitor adevăr îndrumă subiectul să spună minciuni mereu mai delirante. Primii romantici își travesteau dorința, dar nu-i tăgăduiau existența. Asceza *pentru* dorință nu bîntuia încă decît în grădina publică, în salon și în camera de culcare. Acum, triumfă în tainița conștiinței și în monologul interior.

Eroului cu dorința cea mai intensă îi urmează eroul cu dorința cea mai neînsemnată. Dar diviziunea manicheeană între *Eu* și *Altul* n-a dispărut; ea stăpînește în secret metamorfozele eroului romantic. Excepția se opune totdeauna normalului, așa cum Binele se opune Răului. Mersault este singurul nevinovat într-un ocean de vinovați; moare ca victimă a *Altora*, cum murea Chatterton. El este judecătorul judecătorilor săi, ca toți romanticii dinaintea lui. Eroul scapă totdeauna de blestemul pe care creatorul îl aruncă împotriva restului oamenilor. Există totdeauna cineva care se retrage cu îndemînare din jocul romantic și acest cineva este în mod obligatoriu EUL-autor înainte de a fi EUL-cititor.

Acest adevăr al neo-romantismului contemporan îl dezvăluie Albert Camus, sub voalul unei alegorii transparente, în opera admirabilă și liberatoare care este *Căderea*. Depășindu-și romantismul inițial, romantismul din *Străinul* și *Ciuma*, scriitorul denunță în literatura angajată și în literatura „degajată" tentative geamăne de justificare. Ca și *Subsolul* de Dostoievski, această operă rămîne dincoace de orice reconciliere; ca și *Subsolul* ea depășește romantismul. Albert Camus a murit atunci cînd o carieră nouă se deschidea fără îndoială în fața lui.

După ce s-au identificat cu eroul stăpînit de cea mai intensă dorință, cititorii romantici se identifică, în zilele noastre, cu eroul celei mai neînsemnate dorințe. Se identifică totdeauna docil cu eroii care „furnizează" ca *modéle* pasiunea lor de libertate. Don Quijote, împins de aceeași pasiune, se identifică cu Amadís de Gaula. Mitologia care alimentează ficțiunea contemporană corespunde cu stadiul nou al dorinței „metafizice". Ne credem anti-romantici, deoarece respingem fățiș romantismele anterioare. Semănăm cu acei prieteni ai lui Don Quijote care se înverșunează să-l vindece pe nenorocit de nebunia lui, fiindcă sînt ei înșiși victime într-o formă agravată.

◇

Îndată ce subiectul supus dorinței înțelege rolul imitației în propria lui dorință, trebuie să renunțe fie la dorință, fie la mîndria lui. *Luciditatea* modernă deplasează și lărgește problema ascezei. Nu mai este vorba de a renunța momentan la obiect, pentru a-l poseda mai bine, ci de a renunța la dorința însăși. Trebuie ales între mîndrie și dorință, deoarece dorința face din noi sclavi.

Non-dorința redevine un privilegiu, ca la înțeleptul din antichitate sau la sfîntul creștin. Dar subiectul supus dorinței se dă înapoi, speriat, în fața ideii de renunțare absolută. Caută portițe de scăpare. Vrea să-și făurească un personaj la care absența dorinței să nu fie cucerită anevoie în dauna anarhiei instinctelor și a pasiunii „metafizice". Eroul somnambulic creat de romancierii americani este „soluția" acestei probleme. Non-dorința acestui erou nu amintește cu nimic triumful spiritului asupra forțelor răului, nici acea asceză pe care o proslăvesc marile religii și umanismele superioare. Amintește mai curînd de o amorțire a simțurilor, de o pierdere totală sau parțială a curiozității vitale. În cazul lui Mersault, această stare „privilegiată" se confundă cu o pură esență individuală. În cazul lui Roquentin, e un har neașteptat care, fără a

şti pentru ce, coboară asupra eroului sub formă de *greaţă*. În multe alte opere, structura metafizică este mai puţin aparentă ; trebuie degajată din ficţiunea care o exprimă şi o ascunde. Alcoolul, stupefiantele, durerea fizică foarte intensă, abuzurile erotice pot distruge sau slăbi dorinţa. Atunci eroul ajunge la o stare de *abrutizare lucidă*, care constituie ultima din atitudinile romantice. O asemenea non-dorinţă nu are nici o legătură, firește, cu abstinenţa şi sobrietatea. Dar eroul pretinde că îndeplineşte nepăsător — din simplu capriciu şi aproape fără să observe — tot ceea ce *Alţii* făptuiesc datorită dorinţei. Acest erou somnambulic respiră „reaua credinţă". Caută să rezolve conflictul dintre mîndrie şi dorinţă fără a-l formula niciodată clar. Poate este nevoie de o mîndrie mai intensă pentru a pune problema făţiş. Paul Valéry, pe vremea cînd a scris *O seară cu domnul Teste*, a fost omul acestei mîndrii. Valérismul opune pe vanitosul care doreşte prin *Altul* şi pentru *Altul*, orgoliosul ce nu mai doreşte decît propriul său neant. Orgoliosul, singurul individualist demn de acest nume, nu-şi mai evită stăruitor neantul său în dorinţă, ci face dintr-un asemenea neant, la capătul unei asceze radicale a spiritului, obiectul însuşi al adoraţiei sale. Scopul este totdeauna autonomia „divină", dar direcţia efortului se inversează. Să întemeiezi orice existenţă pe acest neant ce-l porţi în tine înseamnă să transformi neputinţa în atotputinţă, înseamnă să lărgeşti lăuntric insula pustie a lui Robinson pînă la dimensiunile infinitului.

„Îndepărtaţi tot ce văd acolo", strigă domnul Teste în al său log-book [1]. La limita extremă a sărăciei lăuntrice, mîndria trebuie să reuşească să se înţeleagă pe sine în lumina originară a unui *Eu* pur. A trece de la vanitate la mîndrie înseamnă a trece de la comparabil la incomparabil, de la diviziune la unitate, de la neliniştea masochistă la „disprețul suveran".

---

[1] Log-book : jurnal de bord ; în engleză în original (n. tr.).

Meditația nietzscheană se situează pe aceeași dimensiune de individualism ca și activitatea domnului Teste. Supraumanitatea se va „odihni" pe o dublă renunțare ; renunțarea la transcendența verticală și la transcendența deviată. Zarathustra se străduie să pătrundă în sanctuarul propriei sale existențe la capătul unei asceze purificatoare comparabilă cu asceza religioasă, dar în sens invers. Această comparație este permanent subliniată prin stilul și imaginile biblice. *Așa grăit-a Zarathustra* este o nouă evanghelie care pune un sfîrșit erei creștine.

Orgoliul nu mai este aici panta firească a omului, ci cea mai înaltă, cea mai austeră dintre toate vocațiile. Orgoliul nu se mai arată decît înconjurat de virtuțile lui teologale. Confesorul doamnei Teste recunoștea în acest cortegiu toate virtuțile creștine cu o singură excepție : bunătatea. Gînditorul ne propune un ideal de cvasi-sfințenie bine croit de data aceasta, pentru a seduce spiritele cele mai nobile și cele mai puternice.

Cum ar fi apreciat Dostoievski această supremă tentație pe care Nietzsche și Valéry o murmură oamenilor din secolul XX ? Zarathustra și domnul Teste ne apar la o mie de leghe de dezordinea subteranei. Acești eroi nu vor scăpa oare de condamnarea pe care romancierul rus, și după el toată literatura romanescă, o face să apese asupra ambițiilor prometeice ? Pentru a răspunde la această problemă de cea mai mare însemnătate trebuie să întrebăm din nou *Demonii*. În această operă inepuizabilă se desfășoară adevăratul dialog între Nietzsche și Dostoievski. Inginerul Kirilov hotărînd să se sinucidă din orgoliu, angajează la momentul decisiv partida decisivă, evitată inexplicabil pînă la el. ...În fața horei infernale a Demonilor, mînjiți de crime și ocară, Kirilov recunoaște mușcătura divinului. Setea de imortalitate transfigurează dorințele creștinismului.

...Pentru a anula creştinismul trebuie să schimbi curentul dorinţei, să-l îndrumi de la *Altul* spre *Eu*. Oamenii îşi risipesc energia urmărindu-l pe Demiurg în altă parte decît în ei înşişi. Ca şi Zarathustra, ca şi domnul Teste, Kirilov vrea să-şi adore neantul. Vrea să adore ceea ce fiecare din noi descoperă mai nefericit şi mai umilitor în lăuntrul cel mai profund din el însuşi.

Dar activitatea la Kirilov nu rămîne în stare de noţiune. Kirilov nu vrea să scrie o carte care să uimească, el vrea să întruchipeze spiritul într-un gest decisiv. A dori neantul înseamnă a te dori la punctul cel mai slab al umanităţii tale, înseamnă a te dori muritor, înseamnă a-ţi dori moartea.

Omorîndu-se Kirilov nădăjduieşte că se va lega de el însuşi printr-o prăpastie ameţitoare. De ce „aşează" această „cucerire" în moarte? Moartea, spun unii, nu trebuie să ne tulbure pentru că mereu nu-i decît o idee, fiindcă-i totdeauna în afara experienţei noastre individuale.

Kirilov este de acord: eternitatea locuieşte firesc în noi; orice idee se află acolo, dar nu-i de ajuns să enunţăm această idee, trebuie s-o şi dovedim. Trebuie s-o dovedim unui om corupt de două mii de ani de creştinism. Pălăvrăgelile filozofice n-au împiedicat niciodată pe nimeni, nici chiar pe filozofi, să nu se teamă de moarte.

Pînă la Kirilov, lucru ciudat, oamenii se sinucideau de teama morţii. Se sinucideau nu pentru a renunţa la veşnicie, ci de teama acelei limitări la care se credeau condamnaţi de eşecul dorinţei. Kirilov, el, o să se sinucidă fără altă dorinţă decît de a fi mort şi de a fi el însuşi în moarte.

Este necesar ca un om, cel dintîi, să îndrăznească să vrea neantul lui pentru a îngădui umanităţii viitoare să-şi întemeieze pe acest neant întreaga ei existenţă. Kirilov moare pentru alţii, în aceeaşi măsură ca şi pentru el însuşi. Voind propria lui moarte şi nevrînd-o decît

pe aceasta, angajează cu Demiurgul un duel pe care-l speră decisiv. Vrea să arate Atotputernicului că cea mai bună din armele lui — teroarea morții — și-a pierdut puterea.

Dacă eroul reușește să moară așa cum înțelege el, atunci cîștigă această partidă gigantică. Îl constrînge pe Demiurg — fie că există sau nu există — să-și slăbească puterea milenară pe care-o exercită asupra oamenilor. Kirilov moare pentru a nimici cu o singură lovitură teroarea prin speranță, moare pentru ca oamenii să renunțe la mortalitate nu la nivelul superficial al credinței, ci la nivelul esențial al dorinței.

Dar Kirilov eșuează. În loc de apoteoza senină la care se gîndea, moartea lui provoacă o groază de nedescris sub privirea cea mai josnică, aceea a lui Verhovenski, Mefistofelul Posedaților. Divinitatea la care rîvnește Kirilov se apropie în același timp cînd se apropie moartea. Dar apropiindu-se devine inaccesibilă. Ne putem sinucide pentru a deveni zei, dar nu putem deveni zei fără a renunța la sinucidere. Atotputerea căutată se confundă, în fața morții, cu o neputință radicală. Și Kirilov descoperă, lîngă el, pe demonul lui care se strîmbă, pe Verhovenski.

Kirilov se prăbușește de pe culmea orgoliului în străfundurile umilinței. Dacă pînă la urmă se omoară, o face asemenea celorlalți oameni, disprețuindu-se el însuși și urîndu-și posibilitățile limitate. Sinuciderea lui este o sinucidere obișnuită. Acel du-te-vino între orgoliu și umilință, cei doi poli ai conștiinței subterane, este totdeauna prezent la Kirilov, dar se reduce la o singură mișcare de o amploare extraordinară. Kirilov este deci victima supremă a dorinței metafizice. Dar datorită *cui anume* poate inginerul să mai dorească la acele înălțimi și profunzimi amețitoare?

Kirilov este obsedat de Cristos. În camera lui are o icoană și în fața icoanei lumînări aprinse. Pentru mintea lucidă a lui Verhovenski, Kirilov este „mai credincios decît un popă". Kirilov face din Cristos un Mediator

nu în sensul creștin, ci în sensul prometeic, în sensul romanesc al termenului. Pe Cristos îl imită orgolios Kirilov. Pentru a se termina cu creștinismul e necesară o moarte asemănătoare cu aceea a lui Cristos, dar în sens invers. Kirilov maimuțărește izbăvirea. Ca toți orgolioșii invidiază divinitatea *Altuia*, devine rivalul diabolic al lui Cristos. În această dorință supremă analogiile între transcendența verticală și transcendența deviată sînt mai nete ca niciodată. Sensul luciferic al medierii orgolioase este pe deplin dezvăluit.

Kirilov îl imită pe Cristos prin Stavroghin, această întruchipare a Spiritului modern. De la Stavroghin și-a însușit ideea care îl mistuie. Deci ideea este rea, dar omul este bun și pur. Kirilov n-ar putea să întruchipeze dimensiunea supremă a revoltei „metafizice" dacă ar fi lipsit de orice măreție. Se află la înălțimea ideii pe care Dostoievski și-o face despre rău.

Pentru unii critici, calitățile lui Kirilov contrazic înțelesul aparent și, pentru a ne exprima astfel, oficial al romanului dostoievskian. Căutăm un adevăr „mai profund" pe care Dostoievski ar reuși uneori să și-l „refuleze", dar pe care ar ajunge să-l atingă în acest episod crucial. Scriitorul — se raționează — sfîrșește prin a-și face personajul său „simpatic", deoarece are pentru cauza lui o tainică simpatie.

Sinuciderea lui Kirilov este o demonstrație căreia virtuțile eroului îi dau toată însemnătatea. Kirilov trebuie să fie bun, la fel cum Stavroghin trebuie să fie frumos și bogat. Trebuie să fie astfel pentru ca raționamentele lui Kirilov cu privire la creștinism să se întoarcă împotriva lui. Dacă acest erou nu poate muri liniștit, dacă legile păcatului și izbăvirii nu sînt suspendate pentru acest sfînt al orgoliului, ele nu vor fi suspendate pentru nimeni. Oamenii vor continua să trăiască și să moară la umbra crucii.

Dostoievski este profetul tuturor zeificărilor individului care se succed de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Anterioritatea cronologică a operei joacă un rol în favoarea interpretărilor romantice. Prestiința este atît de

uluitoare încît o socotim în mod necesar complice. Vedem în Dostoievski un precursor remarcabil, dar în mod obligatoriu puțin timid al gînditorilor prometeici. Romanul dostoievskian ne-ar oferi o primă întruchipare a eroului modern încă anevoie degajat din scutecele ortodoxe. Punem pe seama cețurilor feudale și religioase tot ceea ce, în realitate, depășește revolta la Dostoievski și claustrăm astfel regiunea cea mai de seamă a geniului romanesc. Ne obișnuim, încetul cu încetul — și cu ajutorul istoriei — să tăgăduim cele mai stridente evidențe și-l înregimentăm pe Dostoievski sub flamura „modernității".

Trebuie să afirmăm sus și tare adevărurile elementare pe care conformismul invertit al epocii noastre reușește să le facă scandaloase. Dostoievski nu dă o justificare ambițiilor prometeice ; el le condamnă clar și le profetizează eșecul. Supraumanitatea nietzscheană n-ar fi fost pentru el decît un vis subteran. Înseamnă deja visul lui Raskolnikov. înseamnă visul lui Verșilov și al lui Ivan Karamazov. Cît despre domnul Teste — dintr-un punct de vedere dostoievskian nu-i decît un dandy al inteligenței. El se abține să dorească pentru că noi am dori spiritul lui. La Valéry asceza pentru dorință copleșește domeniul cugetării pure. Deosebirea între vanitatea care compară și orgoliul ce nu poate stîrni comparație este o nouă comparație, deci o nouă vanitate.

◇

Maladia ontologică se agravează neîncetat pe măsură ce mediatorul se apropie de subiectul supus dorinței. Sfîrșitul său firesc este moartea. Forța risipitoare a orgoliului nu se poate exercita la nesfîrșit fără a ajunge la divizare, apoi la fragmentare și în sfîrșit la dezintegrarea completă a orgoliosului. Dorința de a se concentra dispersează și iată-ne ajunși la dispersarea definitivă. Contradicțiile generate de medierea internă sfîrșesc prin a distruge individul. Masochismului îi urmează ultimul stadiu al dorinței „metafizice", acela al auto-dis-

trugerii ; autodistrugere fizică, la toate personajele dostoievskiene menite Răului : sinuciderea lui Kirilov, sinuciderea lui Svidrigailov, a lui Stavroghin şi a lui Smerdiakov ; în sfîrşit, autodistrugerea spirituală cu toate formele de fascinaţie care constituie agonia. Scăparea fatală din răul ontologic este totdeauna, direct sau indirect, o formă de sinucidere pentru că orgoliul a fost ales în mod liber.

Cu cît mediatorul se apropie, cu atît mai mult fenomenele asociate dorinţei metafizice tind să ia un caracter colectiv. Acest caracter este mai pregnant ca niciodată în stadiul suprem al dorinţei. Aşadar, la Dostoievski, pe lîngă sinuciderea individuală, vom avea o sinucidere, sau o cvasi-sinucidere, a colectivităţii.

Cosmosul medierii interne este încă intact la Proust. Chiar în *Timpul regăsit*, ameninţarea ce apasă asupra Parisului nocturn şi frenetic al războiului este încă foarte departe. Dimpotrivă, la Dostoievski, marile scene haotice ale capodoperelor sînt o adevărată dislocare din lumea urii. Echilibrul între forţele de atracţie şi repulsie s-a rupt, atomii sociali încetează să mai graviteze unii în jurul altora.

Aspectele colective ale acestei voinţe de moarte sînt în mod deosebit analizate în *Demonii*. Un întreg orăşel, zdruncinat de zguduituri din ce în ce mai violente sucombă, în sfîrşit, ameţelii neantului. Există o relaţie metafizică între sărbătoarea absurdă de la Iulia Mihailova şi incendiile, omorurile şi valul de scandaluri ce se dezlănţuiesc asupra societăţii. Nu-i decît un dezastru, dar activitatea de încurcă-lume a mediocrului Verhovenski nu l-ar fi provocat niciodată fără contagiunea demoniacă, fără complicităţile secrete de care se bucură spiritul răului în păturile superioare şi mijlocii ale societăţii. „Vom proclama distrugerea, se piţigăie Verhovenski, şi pentru ce această idee este atît de fascinantă ?"

Dezlănţuirea Posedaţilor este prefigurată în romanele anterioare. La Dostoievski cele mai multe din ma-

rile scene colective sînt rezolvate prin viziuni haotice. În *Crimă și pedeapsă*, extraordinarul dejun funebru în onoarea lui Marmeladov. În *Idiotul*, marile scene din casa lui Lebedev, concertul public întrerupt de intrarea Nastasiei Filipovna și pălmuirea prințului Mîșkin... Totdeauna același spectacol îl obsedează pe Dostoievski, dar, chiar cînd ajunge în culmea geniului său, romancierul pare incapabil să-i tălmăcească groaza. Nu imaginația lui, ci genul literar se dovedește inferior unui asemenea țel. Dostoievski nu poate depăși limitele credibilității. Scenele pe care le-am citat acum par timide pe lîngă coșmarul ce îl chinuie pe Raskolnikov bolnav. Cînd eroul este bîntuit de coșmar, se află chiar în locul cel mai de jos al coborîrii lui în infern, tocmai înainte de concluzia liberatoare. Trebuie să facem o apropiere între această viziune înspăimîntătoare și marile scene romanești pentru a întrezări prăpastia în care universul dostoievskian amenință totdeauna să se lase înghițit :

„I se părea că vede lumea întreagă pustiită de un flagel îngrozitor și nemaiștiut, care venind din fundul Asiei se năpustise asupra Europei. Toți trebuiau să piară în afară de cîțiva aleși. Trichine microscopice de o specie necunoscută pînă atunci pătrundeau în organismul omenesc. Dar acești corpusculi erau spirite înzestrate cu inteligență și voință. Indivizii care se infectau cu ei deveneau imediat dezechilibrați și nebuni. Totuși, lucru ciudat, niciodată oamenii nu se crezuseră atît de înțelepți, atît de siguri că stăpîneau adevărul. Niciodată n-avuseseră o asemenea încredere în infailibilitatea judecății lor, a teoriilor științifice și principiilor lor morale... Toți erau pradă neliniștei și incapabili să se înțeleagă unii cu alții. Totuși, fiecare se credea singura ființă posedînd adevărul și se întrista cînd se uita la semenii lui. Și fiecare, cînd era privit, se bătea cu pumnii-n piept, își frămînta mîinile și plîngea... Nu se puteau înțelege asupra sancțiunilor ce voiau să le ia, asupra Binelui și Răului, și nu știau pe cine să

condamne sau să ierte. Se ucideau între ei cu un fel de furie absurdă."

Această maladie este contagioasă și totuși îi izolează pe indivizi ; ea îi aruncă pe unii împotriva altora. Fiecare crede că este singurul care posedă adevărul și fiecare se întristează privindu-și vecinii. Fiecare condamnă și absolvă după propria lui lege. Nici unul dintre aceste simptome nu ne este necunoscut. Este maladia ontologică pe care ne-o descrie Raskolnikov, este maladia ontologică ajunsă la paroxism ce provoacă această urgie de distrugere. Limbajul liniștitor al medicinii microbiene și a tehnologiei se termină în Apocalips.

◇

Adevărul dorinței metafizice este moartea. Acesta este sfîrșitul inevitabil al contradicției care generează o asemenea dorință. Semnele vestitoare ale morții umplu operele romanești. Dar semnele rămîn totdeauna echivoce atît timp cît profeția nu s-a realizat. Îndată ce moartea este prezentă, ea luminează drumul parcurs ; îmbogățește interpretarea pe care o dăm structurii mediatizate ; dă un sens deplin numeroaselor aspecte ale dorinței metafizice.

În experiența care se află la originea medierii, subiectul își descoperă viața și spiritul ca o slăbiciune extremă. De această slăbiciune vrea să fugă în divinitatea iluzorie a *Altuia*. Subiectului îi e rușine de viața și spiritul său. Desperat fiindcă nu-i zeu, caută „sacrul" în tot ce-i amenință viața, în tot ce-i contrariază spiritul. Așadar este atras mereu spre ceea ce poate umili și pînă la urmă distruge ce-i mai măreț și mai nobil în ființa lui.

O asemenea atracție este perceptibilă la Stendhal. Inteligența și sensibilitatea lui Julien sînt un dezavantaj în universul *Negrului*. Jocul medierii interne se reduce — după cum știm — la a ascunde ceea ce simțim. Individul cel mai abil pentru acest joc va fi totdeauna acela care va simți cel mai puțin. Prin urmare

nu va fi niciodată eroul autentic „pasionat". Lupta stăpînului și a sclavului cere imperios stăpînire de sine și calm anglo-saxon, calități care se reduc, în ultima instanță, la insensibilitate. Tot ce te determină să fii stăpîn pe tine este, prin definiție, incomparabil cu „temperamentul italian", adică cu cea mai mare intensitate de viață.

Pornind de la masochism, devine cu totul evident că dorința metafizică tinde spre distrugerea completă a vieții și spiritului. Căutarea încăpățînată a *obstacolului* asigură puțin cîte puțin eliminarea obiectelor accesibile și a mediatorilor binevoitori. Să ne amintim de adolescentul Dolgoruki respingînd pe bătrîna servitoare care-i aduce de mîncare. Masochistul simte pentru ființele „care-i vor binele" dezgustul ce-l simte pentru el însuși; dimpotrivă, se apropie pătimaș de ființele care par să-i disprețuiască umilitoarea-i slăbiciune și-i dezvăluie în același timp esența lui supraomenească. Firește, masochistul nu întîlnește cel mai adesea decît o aparență de dispreț dar sufletul său întunecat nu-i cere mai mult. Dincolo de această aparență de dispreț, o știm, poate să existe obstacolul mecanic al unei dorințe concurente. Dar se poate la fel de bine ca acolo să fie altceva. Prin urmare, nu dorința unui rival este aceea care ne opune obstacolul cel mai masiv, cel mai inert, cel mai neîndurător; mai curînd, absența totală a dorinței, apatia pur și simplu, lipsa de suflet și inteligență. Individul, spiritualmente prea limitat pentru a răspunde la avansurile noastre, se bucură, în raport cu toți ceilalți, de o autonomie care pare obligatoriu *divină* victimei dorinței metafizice. Neînsemnătatea însăși a acestui individ îi conferă singura virtute pe care masochistul o reclamă de la mediatorul său.

Swann este atras, sexual, de calități cu totul contrare acelora pe care fac să fie admirate femeile de lume, sau creaturile fictive ale artei și literaturii. El se simte atras de ființe vulgare, incapabile să-i aprecieze po-

ziția socială, cultura şi distincția lui rafinată. Este fascinat de ființe pe care calitățile lui superioare foarte reale nu reuşesc să le seducă. Aşadar este menit mediocrității în viața lui sexuală.

Gusturile naratorului nu sînt diferite. Sănătatea viguroasă şi caracterul dificil al Albertinei îi înflăcărează dorința, dar nu trebuie să ne-o închipuim ca pe o senzualitate rabelaisiană. Ca totdeauna în medierea dublă, materialismul aparent ascunde un spiritualism inversat. Marcel observă că este mereu sedus de ceea ce i se pare „mai opus excesului său de sensibilitate dureroasă şi de intelectualitate". Albertine ilustrează clar această lege. Pasivitatea sa animală, ignorarea burgheză a ierarhiilor mondene, lipsa de educație, neputința de a aprecia valoarea lui Marcel fac din ea ființa inaccesibilă, invulnerabilă şi crudă care singură-i poate trezi dorința. Trebuie să amintim, în această privință, axioma atît de profundă a lui Alain : „Îndrăgostitul vrea sufletul, iată de ce prostia cochetei pare şiretenie".

Snobismul, şi el, este o îngenunchere în fața stupidității. Această structură a dorinței este exagerată pînă la caricatură la baronul de Charlus. Dar nu-i de fel nevoie de „destrăbălații" şi de „micuțele brute" pe care le caută baronul, pentru a înțelege orientarea dorinței proustiene. Este suficient să recitim cum descrie pentru prima oară „micuța bandă" în *La umbra tinerelor în floare*.

> „Poate aceste fete (a căror purtare era de ajuns pentru a le dezvălui firea îndrăzneață, frivolă şi aspră) extrem de sensibile la orice ridicol şi la tot ce-i urît, incapabile să sufere o atracție de ordin intelectual sau moral, se vor fi descoperit desigur, între camaradele de vîrsta lor, resimțind repulsie pentru toate acelea a căror stări sufleteşti meditative sau sensibile se trădau prin timiditate, stinghereală, stîngăcie... şi le vor fi ținut la distanță".

Mediatorul se comportă la fel pentru că pare „incapabil să sufere o atracție de ordin intelectual sau mo-

ral" ; tinerele își datorează tot prestigiul presupusei lor josnicii. Micuța bandă pare că trebuie să simtă „repulsie" pentru tot ce dovedește „stări sufletești meditative sau sensibile" ; naratorul se simte foarte fățiș vizat, își închipuie că orice relație cu acești adolescenți îi vor fi totdeauna interzise. Nu era necesar mai mult pentru a-i „fixa" dorința. Dragostea fulgerătoare a lui Marcel este condiționată de presupunerea că Albertine ar fi insensibilă și brutală. Baudelaire afirmase înainte că „prostia" este o podoabă indispensabilă frumuseții *moderne*. Trebuie să mergem mai departe ; trebuie să situăm esența însăși a ființei sexual dorite, în incapacitatea ei spirituală și morală, în toate viciile care ar face frecventarea ființei dorite intolerabilă în afara acestei dorințe.

Să nu ni se spună că Proust este o ființă „excepțională". Dezvăluind dorința eroilor săi, romancierul, ca totdeauna, dezvăluie sensibilitatea epocii sale, sau a epocii ce va urma. Lumea contemporană este în întregime străbătută de masochism. Erotismul proustian este astăzi erotismul maselor. E de ajuns, pentru a ne convinge de aceasta, să aruncăm o privire asupra uneia din revistele noastre ilustrate dintre cele mai puțin „senzaționale".

Masochistul se înverșunează împotriva „peretelui orb" al imbecilității : pînă la urmă se va zdrobi de acest perete. Dénis de Rougemont o constată în finalul lucrării *Iubirea și Occidentul* : „Așadar această preferință acordată obstacolului voit era astfel un progres spre moarte". Putem urmări etapele acestui progres la nivelul imaginilor literare. Aidoma la toți scriitorii moderni, imagistica transcendenței deviate este la fel de riguroasă, cu toată bogăția ei ca și imagistica transcendenței verticale în scrierile misticilor creștini... Nu putem decît să frunzărim o asemenea temă inepuizabilă... Mai întîi a fost un grup de imagini care încep de la animal, evocat în aspectele lui cele mai inumane, și ajung pînă la

putreziciunea elementară, pînă la organicul pur. De pildă, ar trebui să studiem rolul pe care îl joacă insectele parazite în scenele de junglă din *Calea regală* de André Malraux.

Păianjeni şi reptile obsedează visurile unui Svidrigailov, ale unui Hipolit, ale unui Stavroghin. Un Dostoievski înţelege esenţa malefică a fascinaţiilor care-i stăpînesc eroii. Dimpotrivă, scriitorii noştri contemporani se abandonează acestora cu atît mai multă bunăvoinţă cu cît sînt mai mult impregnaţi de neo-romantism. În *Subsolul*, mediatorul poartă un nume eminamente simbolic : Zverkov, care înseamnă „animal", „vită". Dorinţele proustiene erau dinainte marcate toate de semnul acestui animal. Atracţia doamnei de Guermantes este aceea a unei „păsări de pradă". În *La umbra tinerelor în floare*, romancierul compară zburdălniciile tinerelor cu acelea ale unei „bande de plevuşte", adică cu ceea ce este mai puţin individualizat în viaţa animală. Mai tîrziu, acel du-te-vino al micuţei bande îl face pe Marcel să se gîndească „la mişcările geometrice, ceremonioase şi de neînţeles ale unui cîrd de pescăruşi". Acest univers de neînţeles este şi el al mediatorului ; un *Altul* este cu atît mai atrăgător cu cît este mai puţin accesibil ; şi este cu atît mai puţin accesibil cu cît este mai despiritualizat, şi tinde mai mult spre automatismul instinctului. Şi tocmai la automatism şi chiar la un mecanism pur ajunge — dincolo de viaţa animală — acţiunea absurdă de auto-divinizare. Individul, mereu mai tulburat, mereu mai dezaxat de o dorinţă pe care nimic n-o poate satisface, sfîrşeşte prin a căuta esenţa „divină" în ceea ce tăgăduie radical propria sa existenţă, adică în neînsufleţit.

Urmărirea neobosită a Negaţiei conduce pe erou în pustiurile cele mai aride, în acele „regate metalice ale absurdului", unde vedem rătăcind, în zilele noastre ceea ce are mai de seamă arta neo-romantică. Maurice Blan-

chot [1] observă pe bună dreptate că ficțiunea romanescă, — noi am zice romantică, — descrie, începînd de la Kafka, o mișcare circulară interminabilă. Se pare că niciodată această urmărire nu va lua sfîrșit. Eroul nu mai este viu, dar nu-i încă mort. Eroul știe, de altminteri, că sensul căutării sale este moartea, dar cunoscînd aceasta nu se îndepărtează de dorința metafizică. Luciditatea supremă este de asemenea orbirea cea mai totală. Printr-un contrasens mai subtil și încă mai grosolan decît toate contrasensurile anterioare, eroul decide că moartea este sensul vieții. De acum înainte, mediatorul se confundă cu imaginea morții, totdeauna apropiată și totodată refuzată. Această imagine îl fascinează pe erou. Moartea pare o ultimă „ființă fugară" și un ultim miraj.

„Ei căutau moartea, dar ea fugea de ei" vestește îngerul din Apocalips. „Nimic nu sfîrșește în această lume" reia, ca un ecou, Stavroghin. Dar Stavroghin se înșală; Dașa spune adevărul cînd răspunde: „Aici va exista un sfîrșit".

Lumea minerală este aceea a acestui sfîrșit, este lumea unei morți pe care absența oricărei mișcări, oricărei tresăriri o face în sfîrșit, completă și definitivă. Sfîrșitul îngrozitoarei fascinări are densitatea plumbului, imobilitatea de nepătruns a granitului. Aici trebuie să ajungă negația mereu mai eficace a vieții și a spiritului — care este transcendența deviată. Voința de auto-divinizare este o voință de auto-distrugere care se concretizează încetul cu încetul. Denis de Rougemont a înțeles clar acest adevăr și l-a formulat magistral în *Iubirea și Occidentul*: „Aceeași tendință care ne face să adorăm viața ne prăvale în negarea ei".

Această aceeași negație, lumea modernă, începînd cu Hegel, o prezintă fățiș și curajos ca pe o afirmație su-

[1] BLANCHOT Maurice (1897—1962). Scriitor și critic literar și de artă francez. A scris între altele *Experiența lăuntrică* (1943), *Vinovatul* (1961), *Lacrimile lui Eros* (1962) ș.a. (nr. tr.).

premă a vieții. Exaltarea negației dezvăluie acea luciditate oarbă ce caracterizează stadiile ultime ale medierii interne. Aceea care ne arată fără trudă că realitatea noastră contemporană este pe deplin urzită, este mereu o oglindire a relațiilor dintre oameni, la nivelul medierii duble. Nu trebuie să vedem în această „neantizare" excesivă, substanța adevărată a spiritului, ci un subprodus corupător al unei evoluții fatale. *În-Sinele* masiv și mut care tăgăduie totdeauna *Pentru-Sinele*, — este, în realitate, obstacolul pe care îl caută avid masochistul și în care rămîne înnămolit. *Nu*-ul pe care alți filozofi moderni îl asimilează cu libertatea și viața este, în realitate, crainicul servituții și al morții.

◇

Comparam mai sus structura dorinței metafizice cu un obiect care cade și a cărui formă se modifică pe măsură ce căderea se accelerează. Cunoaștem dinainte sfîrșitul căderii. Dostoievski este mai apropiat de acest sfîrșit fatal decît alți romancieri. Așadar, nu e romancier *și* metafizician ; este romancier „metafizic". Dostoievski are o conștiință vie despre dinamismul mortal care însuflețește dorința. Opera lui nu tinde spre dezintegrare și moarte, pentru că are imaginația sumbră ; el are imaginația sumbră fiindcă opera lui tinde spre dezintegrare și moarte.

A înțelege adevărul „metafizic al dorinței" înseamnă a prevedea sfîrșitul catastrofic. Apocalips înseamnă devenire. Apocalips dostoievskian înseamnă o devenire al cărei sfîrșit este distrugerea celui care suferă devenirea. Structura metafizică, dacă o luăm în considerare în ansamblu sau îi izolăm o parte, poate să fie definită ca un apocalips. Toate romanele anterioare sînt deci, și ele, niște apocalipsuri. Catastrofele limitate prin care se termină aceste opere prefigurează spaima dostoievskiană. Fără îndoială, putem cita diversele influențe care s-au exercitat asupra lui Dostoievski și care procură unele detalii ale structurii apocaliptice. Interpretarea roman-

cierului rus se înscrie totdeauna în cadrul unei tradiții naționale și religioase. Dar esențialul nu este mai puțin dictat romancierului de situația lui romanescă.

Cel mai adesea romancierii anteriori nu sînt „metafizici" decît în mod subînțeles. Psihologia, sociologia și imagistica lor nu-și capătă deplinul sens decît dacă le prelungim spre „metafizica" dostoievskiană. La nivelul de observare dostoievskian — roman și metafizică nu se mai pot deosebi. Toate firele pe care le-am înnodat, toate urmele pe care le-am trasat, converg deci spre apocalipsul dostoievskian. Orice literatură romanescă este dusă de un același val, toți eroii ascultă de o aceeași chemare spre neant și moarte. Transcendența deviată este o coborîre vertiginoasă, o scufundare în tenebre. Ea ajunge la monstruozitatea lui Stavroghin, la orgoliul infernal al tuturor Posedaților.

Romancierul descoperă în episodul demonilor din Gerasa tălmăcirea scripturală a viziunii romanești. Un om trăiește singur printre morminte. Duhul josnic ce sălășluiește în el este exorcizat de Cristos. Duhul are un nume : se numește Gloată și este în același timp unică și multiplă și cere să se refugieze într-o turmă de porci. Permisiunea nu-i este acordată mai curînd, așa că animalele se năpustesc spre mare și se înecă acolo pînă la ultimul.

XII

CONCLUZIA

Adevărul dorinței este moartea, dar moartea nu este adevărul operei romanești. Demonii, asemenea nebunilor furioși, se aruncă în mare și pier cu toții. Dar bolnavul este vindecat. Stepan Trofimovici evocă acest miracol în momentul morții sale : „Bolnavul va fi vindecat și se va așeza la picioarele lui Iisus... și toți îl vor privi cu uimire".

Textul se aplică nu numai la Rusia, ci și la muribund însuși. Stepan Trofimovici este acest bolnav care se vindecă prin moarte și pe care moartea îl vindecă. Stepan se lasă dus de un val de scandaluri, de omoruri și crime care copleșesc orașul. Escapada lui se încadrează în nebunia generală, dar își schimbă înțelesul îndată ce se hotărăște să acționeze. Fa este o întoarcere la pământul matern și la lumina zilei. Vagabondajul îl conduce pe bătrîn la un sărăcăcios pat de cîrciumă, unde o vînzătoare ambulantă de evanghelii îi citește din sfîntul Luca. Muribundul înțelege adevărul în istorisirea demonilor din Gerasa. Din dezordinea supremă se naște ordinea supranaturală.

Cu cît Stepan se apropie de moarte, cu atît se depărtează de minciună : „Toată viața mea am mințit. Chiar cînd spuneam adevărul. N-am vorbit niciodată ținînd seama de adevăr, ci numai de mine însumi. Asta o știam dinainte, dar numai acum o înțeleg." Stepan rostește cuvinte ce contrazic net vechile lui idei.

Apocalipsul n-ar fi complet fără un aspect luminos. Există două morți antitetice în concluzia *Demonilor* : o moarte care înseamnă suprimarea spiritului și o moarte care înseamnă spirit ; o moarte care nu-i decît moarte, aceea a lui Stavroghin, și o moarte care-i viață, aceea a lui Stepan Trofimovici... Acest dublu deznodămînt nu-i singurul în opera lui Dostoievski. Îl regăsim

în *Fraţii Karamazov* cînd se înfruntă nebunia lui Ivan Karamazov şi convertirea izbăvitoare a lui Dmitri. Îl regăsim în *Crimă şi pedeapsă* unde se înfruntă sinuciderea lui Svidrigailov şi convertirea lui Raskolnikov. Vînzătoarea ambulantă de evanghelii care veghează lîngă Stepan joacă un rol mai şters, dar asemănător cu acela al Soniei. Ea este o mediatoare între păcătos şi textul sacru.

Raskolnikov şi Dmitri Karamazov nu mor fizic, dar nici măcar nu se schimbă. Toate concluziile dostoievskiene sînt începuturi. O viaţă nouă începe, printre oameni sau întru veşnicie...

Dar poate ar fi mai bine să nu ducem mai departe această analiză. Mulţi critici refuză să se oprească la concluziile religioase ale lui Dostoievski. Le socotesc artificiale, grăbite, supra-adăugate operei romaneşti. Romancierul le-ar fi scris cînd inspiraţia romanescă i-a secat, ca să-şi „spoiască" opera cu ortodoxie religioasă.

Aşadar, să-l lăsăm acolo pe Dostoievski şi să ne întoarcem spre alte concluzii romaneşti. De pildă la aceea din *Don Quijote*. Agonia eroului seamănă mult cu aceea a lui Stepan Trofimovici. Pasiunea pentru cavalerism este prezentată ca o adevărată posedare diavolească de care muribundul se vede — din fericire — dar tîrziu, eliberat. Luciditatea recîştigată îi îngăduie lui Don Quijote, la fel ca şi lui Stepan Trofimovici, să-şi repudieze existenţa anterioară.

> „Am acum o minte liberă şi clară, ce nu mai este acoperită de umbra întunecată a ignoranţei pe care a aşternut-o asupra-mi lectura tristă şi continuă a unor dezgustătoare cărţi despre cavalerie. Le recunosc acum extravaganţa şi înşelătoria. N-am decît un regret : că deziluzia a venit atît de tîrziu nedîndu-mi răgaz să-mi repar greşeala citind alte cărţi care ar fi servit drept lumină sufletului meu."

Desengaño [1]-ul spaniol are acelaşi sens ca şi convertirea dostoievskiană. Dar multe minţi lucide ne sfătuiesc încă o dată să nu întîrziem asupra acestei convertiri întru moarte. Concluzia din *Don Quijote* nu-i de loc mai apreciată decît concluziile dostoievskiene. Şi i se reproşează, fapt curios, exact aceleaşi greşeli. Este socotită artificială, convenţională, supra-adăugată operei romaneşti. Care-i motivul ce le îndeamnă pe două dintre cele mai mari genii romaneşti să creadă la fel că-i bine să-şi „desfigureze" ultimele pagini ale capodoperelor respective? Dostoievski, am văzut, trece drept victima unei cenzuri lăuntrice. Dimpotrivă, Cervantes ar ceda unei cenzuri din afară. Inchiziţia era ostilă cărţilor despre cavalerie. *Don Quijote* este o carte despre cavalerie — criticii rămîn convinşi de aceasta. Deci Cervantes s-a văzut obligat să scrie o concluzie „conformistă" pentru a potoli bănuielile ecleziaşticilor.

Aşadar, să-l lăsăm acolo pe Cervantes, pentru că aşa trebuie, şi să ne întoarcem spre al treilea romancier. Stendhal nu era slavofil şi nu avea să se teamă de Sfîntul Oficiu, cel puţin pe vremea cînd scrie *Roşu şi Negru*. Concluzia romanului nu este mai puţin o a treia *convertire întru moarte*. Julien, şi el, rosteşte cuvinte *ce contrazic net vechile lui idei*. Tăgăduie voinţa lui de putere, se detaşează de lumea care-l fascina; abandonează pasiunea pentru Mathilde; aleargă spre doamna de Rênal şi renunţă să-şi apere viaţa.

Toate aceste analogii sînt remarcabile. Dar ni se ordonă încă o dată, să nu acordăm importanţă acestei convertiri întru moarte. Autorul însuşi, ruşinos se pare din cauza propriului lirism, se coalizează cu criticii pentru a-şi denigra textul. Nu trebuie luate în serios, ne spune el, meditările lui Julien, căci „lipsa de exerciţiu începrea să-i şubrezească sănătatea şi să-i dea caracterul exaltat şi slab al unui tînăr student german".

Să-l lăsăm să vorbească pe Stendhal. Nu ne mai poate înşela. Dacă am rămîne orbi la unitatea concluzi-

[1] În spaniolă: deziluzie, dezamăgire, descurajare (n. tr.).

ilor romanești, ostilitatea unanimă a criticilor romantici ar fi de ajuns pentru a ne deschide ochii.

Nu concluziile sînt neînsemnate și artificiale, ci ipotezele criticilor. Trebuie să-l disprețuiești mult pe Dostoievski pentru a crede că este cenzorul propriilor lui romane. Trebuie să-l disprețuiești mult pe Cervantes pentru a-l crede capabil că-și trădează gîndirea. Ipoteza autocenzurei nu merită să fie discutată, căci frumusețea textelor este de ajuns s-o dezmintă. Dumneavoastră cititorilor, ca și prietenilor și rudelor adunate în jurul lui, li se adresează solemna rugăminte fierbinte a lui Don Quijote muribund : „Pe marginea prăpastiei unde mă aflu acum retras, nu trebuie să-mi bat joc de suflet..."

Ostilitatea criticilor romantici este foarte ușor de înțeles. Toți eroii rostesc, în concluzie, *cuvinte care contrazic net vechile lor idei*, iar aceste idei sînt totdeauna cele ale criticilor romantici. Don Quijote renunță la cavalerii lui, Julien Sorel la revoltă, și Raskolnikov la supraom. De fiecare dată, eroul renunță la himera care-i atîță dorința. Totdeauna această himeră exaltă interpretarea romantică. Criticii nu vor să recunoască faptul că s-au înșelat ; trebuie deci să susțină că această concluzie este nedemnă de opera ce o încununează.

Analogiile între marile concluzii românești distrug *ipso facto* toate interpretările care-i minimalizează însemnătatea. Nu există decît un fenomen : trebuie să-l înțelegem printr-un același principiu.

Renunțarea la dorința metafizică făurește unitatea concluziilor românești. Eroul muribund îl dezavuează pe mediatorul său. „Sînt dușmanul lui Amadís de Gaula și a întregului batalion al rasei sale... astăzi prin mila lui Dumnezeu, am devenit înțelept față de propriile mele greșeli pe care le detest".

A-ți dezaproba mediatorul înseamnă a renunța la „divinitate" ; deci a renunța la orgoliu. Diminuarea fizică a eroului exprimă și ascunde în același timp această prăbușire a orgoliului. O frază cu dublu înțeles din

Roşu şi Negru exprimă minunat această relaţie între moarte şi liberare, între ghilotină şi ruptura cu mediatorul. „Ce-mi pasă de *alţii*, strigă Julien Sorel, relaţiile mele cu *alţii* vor fi rezolvate repede, şi pe neaşteptate!"

Renunţînd la divinitate, eroul renunţă la aservire. Toate planurile existenţei se răstoarnă, toate efectele dorinţei „metafizice" sînt înlocuite prin efecte contrarii. Minciuna lasă locul adevărului, neliniştea-amintirii, frămîntarea-odihnei, ura-iubirii, umilirea-smereniei, dorinţa conform *Altuia* — dorinţei conform *Ţie însuţi*, transcendenţa deviată — transcendenţei verticale.

De data aceasta nu mai este vorba de o falsă, ci de o adevărată convertire. Eroul triumfă în bătălia pierdută; triumfă pentru că se află la capătul puterilor; pentru prima oară, trebuie să-şi privească în faţă disperarea şi neantul lui. Dar această privire atît de temută, această privire care este moartea orgoliului, este o privire salvatoare. Toate concluziile romaneşti fac să ne gîndim la povestea orientală în care eroul se agaţă cu mîinile de marginea unui hău; istovit, eroul sfîrşeşte prin a se lăsa să cadă în prăpastie. Se aşteaptă să se zdrobească de pămînt, dar văzduhul îl sprijină; gravitaţia este abolită.

◇

Toate concluziile romaneşti sînt convertiri. Nimeni nu se poate îndoi de aceasta. Dar putem merge mai departe? Putem susţine că aceste convertiri au toate acelaşi sens? Se pare că o să putem deosebi, în principiu, două categorii fundamentale de concluzii: acelea care ne arată un erou solitar întîlnind alţi oameni şi acelea care ne dezvăluie un erou „gregar" cucerind solitudinea. Romanele dostoievskiene aparţin primei categorii, romanele stendhaliene celei de a doua. Raskolnikov respinge solitudinea şi adoptă pe *Alţii*, Julien Sorel îi respinge pe *Alţii* şi adoptă solitudinea.

Antagonismul pare de nedepăşit. Şi totuşi este depăşit. Dacă o convertire are sensul pe care i l-am des-

coperit, dacă pune capăt dorinței triunghiulare, efectele ei nu se pot exprima nici în relații de solitudine absolută, nici în relații de reîntoarcere la lume. Dorința „metafizică" generează o nouă relație cu celălalt și o nouă relație cu sine însuși. Spiritul romantic sugerează antagonisme automate între solitudine și spiritul gregar, între angajare și detașare.

Dacă am analiza mai îndeaproape concluziile stendhaliene și dostoievskiene am constata că cele două aspecte ale convertirii autentice sînt totdeauna prezente, dar nu sînt la fel de dezvoltate. Stendhal stăruie mai mult asupra aspectului subiectiv, Dostoievski stăruie mai mult asupra aspectului intersubiectiv. Aspectul neglijat nu-i niciodată suprimat. Julien cucerește solitudinea, dar nu se bucură de izolare. Fericirea sa cu doamna de Rênal este expresia supremă a unei schimbări profunde în relațiile sale cu *Alții*. Cînd eroul se află în mulțime, la începutul procesului, se miră că nu simte pentru *Alții* ura de altădată. Se întreabă dacă *Alții* sînt atît de răi cum își închipuise. Nemaidorind nici să seducă, nici să domine oamenii, Julien a încetat să-i urască.

Invers, în concluzie, Raskolnikov se bucură de izolare dar cucerește, și el, solitudinea. I se dă să citească Biblia; recapătă liniștea care-l părăsise de mult. Solitudine și relație umană nu există decît în funcție una de alta, nu le putem izola fără să cădem în abstracția romantică.

Deosebirile dintre concluziile romanești nu sînt esențiale. Este vorba mai puțin de antagonism cît de un accent care se deplasează. Lipsa de echilibru între diversele aspecte ale vindecării metafizice dezvăluie, de altminteri, că romancierul nu este complet liberat de propriul lui romantism; el rămîne prizonierul formulelor al căror rol justificator îi scapă.

Concluziile dostoievskiene nu sînt cu totul pure de mizerabilism. Remarcăm în concluziile stendhaliene cîteva urme ale romantismului burghez care bîntuie în salonul Délécluze. A sublinia aceste *deosebiri* înseamnă a

pierde ușor din vedere unitatea concluziilor romanești. Criticii nu doresc nimic altceva, căci unitatea — în limbajul lor — se numește banalitate și banalitatea este nenorocirea cea mai mare. Dacă, în adevăr, criticii nu înlătură complet concluzia, ei se străduie să dovedească faptul că este originală, adică tăgăduie celelalte concluzii romanești. Ei duc totdeauna pe romancier spre originile lui romantice. Cred că-i servesc opera. Fără îndoială o servesc, la nivelul gustului romantic care este gustul publicului cultivat. Privind în profunzime problema, ei deservesc concluzia. Ei exaltă, în ea, ceea ce rezistă adevărului romanesc.

Critica romantică refuză mereu esențialul ; ea refuză să depășească dorința „metafizică" spre adevărul romanesc care scînteiază dincolo de moarte. Eroul sucombă ajungînd la adevăr și încredințează creatorului său moștenirea clarviziunii sale. Trebuie să rezervăm titlul de erou de roman personajului care biruie dorința „metafizică" printr-o concluzie tragică și devine astfel *capabil să scrie romanul.* Eroul și creatorul său sînt despărțiți în tot romanul, dar se întîlnesc în concluzie. Eroul muribund se reîntoarce spre existența lui pierdută. El o privește din perspectiva acelor „moduri de a vedea mai ample și mai îndepărtate" pe care încercările, boala și exilul le oferă doamnei de Clèves confundîndu-se cu viziunea romancierei. Aceste „moduri de a vedea mai ample și mai depărtate" nu sînt foarte deosebite de acel „telescop" de care pomenește Marcel Proust în *Timpul regăsit* și de atitudinea extremă la care ajunge, în închisoare, eroul stendhalian. Toate aceste imagini ale depărtării și ascensiunii exprimă o viziune nouă și mai detașată, viziunea creatorului însuși. Nu trebuie să confundăm o asemenea frămîntare ascensională cu orgoliul. Triumful estetic al romancierului se confundă cu bucuria ercului care a renunțat la dorință.

Concluzia este deci totdeauna memorie. Ea este irumperea unei memorii mai adevărate decît a fost percepția însăși. Ea este „viziune panoramică" asemenea celei

a Annei Karenina. Ea este „reviviscența trecutului". Expresia îi aparține lui Marcel Proust, dar aici nu-i din *Timpul regăsit*, cum ne-am închipui îndată că s-a exprimat romancierul, ci din *Roșu și Negru*. Inspirația este totdeauna memorie și memoria țîșnește din concluzie. Toate concluziile romanești sînt începuturi.

Toate concluziile romanești sînt un *Timp regăsit*. Marcel Proust nu face decît să dezvăluie, în propria lui concluzie, un sens care rămînea disimulat pînă la el sub un voal destul de transparent de ficțiune. Naratorul din *În căutarea timpului pierdut* se îndreaptă spre roman prin roman. Dar toți eroii romanelor anterioare fac la fel. Stepan Trofimovici se îndreaptă spre episodul evanghelic care rezumă sensul *Demonilor*. Doamna de Clèves se îndreaptă spre „modurile de vedere mai ample și mai depărtate", adică spre viziunea romanescă. Don Quijote, Julien Sorel, Raskolnikov au aceeași experiență spirituală ca Marcel din *Timpul regăsit*. Estetica proustiană nu este alcătuită dintr-un număr de rețete sau de precepte, ea se confundă cu descătușarea de dorința metafizică. Aflăm din nou în *Timpul regăsit*, toate trăsăturile caracteristice, menționate anterior, ale concluziei romanești, dar ne sînt prezentate de data aceasta, ca exigențe ale creației. Din ruptura cu mediatorul țîșnește inspirația romanescă. Absența dorinței prezente îngăduie reaprinderea dorințelor trecute.

Proust stăruie în *Timpul regăsit* asupra obstacolului pe care *amorul propriu* îl opune creației romanești. Amorul propriu proustian generează *imitarea* și ne face să trăim *separați de noi înșine*. Acest amor propriu nu este forța mecanică de care pomenește La Rochefoucauld : este un avînt în două direcții contradictorii care sfîrșesc totdeauna prin a sfîșia individul. A învinge amorul propriu înseamnă a te depărta de tine însuți și a te apropia de alții ; dar, într-un alt sens, înseamnă a te apropia de tine însuți și a te îndepărta de alții. Amorul propriu crede că se „selecționează" singur, dar el se claustrează atît pentru el însuși, cît și pentru alții. O vic-

torie asupra amorului-propriu ne îngăduie să coborîm profund în *Eu* și ne dă în vileag, prin aceeași frămîntare, cunoașterea *Altuia*. La oarecare profunzime taina *Altuia* nu se deosebește de propria noastră taină. Totul este oferit romancierului cînd ajunge la acest *Eu*, mai adevărat decît acela cu care fiecare se făleşte. Acest *Eu* trăiește din imitare, îngenuncheat în fața mediatorului.

Acest *Eu* profund este un *Eu* universal, căci toată lumea trăiește din imitare, toată lumea trăiește îngenuncheată în fața mediatorului. Numai dialectica orgoliului metafizic îngăduie să înțelegem și să acceptăm dubla pretenție proustiană: la singularitate și la universalitate. Într-un context romantic de antagonism mecanic între *Eu* și *Alții*, aceste pretenții sînt absurde.

Marcel Proust, izbit fără îndoială de această absurditate logică, renunță uneori la dubla sa pretenție și cade din nou în clișeele romantismului contemporan. În cîteva rare pasaje din *Timpul regăsit*, el afirmă că opera de artă trebuie să ne îngăduie să ne sezisăm „deosebirile" și să ne facă să ne bucurăm de „originalitatea" noastră.

Aceste abateri trecătoare sînt datorate insuficienței vocabularului teoretic la Proust. Dar grija pentru coerență logică este foarte repede alungată de inspirație. Proust nu ignora că descriindu-și tinerețea lui o descria și pe a noastră. Știa bine că artistul adevărat nu mai alege între el însuși și *Alții*. Arta romanescă genială cîștigă pe toate planurile, pentru că ia naștere din renunțare.

Dar această renunțare este un lucru dureros. Romancierul nu ajunge la roman decît dacă recunoaște un semen în mediatorul *său*. De pildă, Marcel trebuie să renunțe să facă din ființa iubită o divinitate monstruoasă și să pozeze el însuși în victimă eternă. El trebuie să recunoască faptul că minciunile ființei iubite sînt asemănătoare propriilor sale minciuni.

Această victorie asupra „amorului propriu", această renunțare la fascinație și la ură este momentul capital

al creației romanești. Deci este prezent la toți romancierii de geniu. Romancierul însuși se recunoaște asemănător cu un *Altul*, fascinat de vocea eroului său. Chiar doamna La Fayette recunoaște că seamănă cu femeile care-și pierd firea din cauza iubirii. Chiar Stendhal, dușmanul ipocriților, se considera el însuși drept ipocrit, în concluzia din *Roșu și Negru*. Chiar Dostoievski renunță să se creadă cînd un supraom, cînd un om inferior, în concluzia din *Crimă și pedeapsă*. Romancierul se recunoaște vinovat de păcatul de care îl acuză pe mediatorul său. Blestemul pe care Oedip îl aruncă asupra *Altora* îi cade asupră-i.

Acest blestem îl exprimă celebrul strigăt al lui Flaubert : „Doamna Bovary sînt eu !" Doamna Bovary a fost mai întîi concepută ca acel un *Altul* demn de disprețuit căruia Flaubert se jurase să-i vină de hac. Doamna Bovary a fost mai întîi dușmana lui Flaubert, așa cum Julien Sorel este dușmanul lui Stendhal, cum Raskolnikov este dușmanul lui Dostoievski. Dar eroul de roman, fără să înceteze niciodată de a fi un *Altul*, reîntîlnește încetul cu încetul pe romancier în timpul creației. Cînd Flaubert strigă : „Doamna Bovary sînt eu !" nu vrea să afirme că Doamna Bovary este în viitor una din acele „alter-ego-uri" lingușitoare de care scriitorii romantici adoră să se înconjoare. Vrea să spună că *Eul* și *Altul* nu fac decît unul în miracolul romanesc.

Marile creații romanești sînt totdeauna rodul unei fascinații depășite. Eroul se recunoaște în rivalul detestat ; el renunță la „deosebirile" pe care le sugerează ura. El recunoaște, în dauna sa proprie, prezența cercului psihologic. Privirea pe care romancierul o îndreaptă asupra lui însuși întîlnește atenția morbidă pe care o atribuie mediatorului său. Toate forțele unui spirit liberat de contradicții se unesc într-un singur avînt creator. Un Don Quijote, o Emma Bovary, sau un Charlus n-ar fi atît de mari dacă ar fi rodul unei sinteze între cele două „jumătăți" ale existenței pe care orgoliul reușește aproape totdeauna să le mențină despărțite.

Această victorie asupra dorinței este infinit de dificilă. Trebuie să renunțăm, ne spune Proust, la discuția pasionată pe care fiecare din noi o urmărește neobosit la suprafața lui însuși. Trebuie „să abrogăm cele mai scumpe iluzii ale ei". Arta romancierului este o *epoché* [1] fenomenologică. Dar singura *epoché* autentică este aceea despre care filozofii moderni nu ne pomenesc niciodată; este totdeauna victoria asupra dorinței, este totdeauna victoria asupra orgoliului prometeic.

◇

Unele texte care preced cu puțin marea perioadă creatoare a lui Marcel Proust aruncă o lumină vie asupra corespondențelor dintre *Timpul regăsit* și concluziile romanești clasice. Cel mai important, poate, dintre aceste texte, este un articol publicat în *Le Figaro* în 1907 sub titlul „Sentimentele filiale ale unui paricid". Articolul este consacrat dramei unei familii care întreținea cu Proust relații destul de depărtate. Henri Van Blarenberghe se omorîse după ce își asasinase mama. Proust relatează pe scurt această dublă tragedie despre care nu are — în mod evident — nici o informație particulară. În concluzie, perspectiva se lărgește și tonul devine mai personal. Afacerea Van Blarenberghe devine simbolul relațiilor dintre mame și fii. Viciile și ingratitudinea copiilor îi fac pe părinți să îmbătrînească prematur. Iată de pe acum o temă a concluziei din *Jean Santeuil*. După ce descrisese, în articolul său, îngrozitorul spectacol al decrepitudinei pe care îl prezintă fecioru-

[1] Substantiv grecesc însemnînd oprire, suspendare. La *sceptici* are sensul de suspendarea judecății, adică refuzul de a afirma sau de a nega orice există. Pentru Husserl „epoché fenomenologică" sau „reducție fenomenologică" are semnificația de suspendare a judecății în ce privește problema existenței lumi exterioare, punerea „între paranteze" sau „în afară de circuit" a acestei probleme (n. tr.).

lui său o mamă minată de suferință, Marcel Proust izbucnește :

„...poate acela care ar ști să vadă aceasta, *în acel moment tardiv al lucidității pe care viețile cele mai vrăjite de himere îl pot foarte bine avea — deoarece chiar Don Quijote l-a avut pe al lui*, poate acela, ca Henri Van Blarenberghe, cînd își va fi ucis mama cu lovituri de cuțit, s-ar cutremura în fața grozăviei vieții sale și s-ar arunca asupra unei arme pentru a muri imediat".

Paricidul își recapătă luciditatea ispășindu-și crima, își ispășește crima recăpătîndu-și luciditatea. Viziunea îngrozitoare a trecutului este o viziune a adevărului ; ea se opune total vieții „vrăjite de himere". Climatul oedipian a acestor rînduri este deosebit de remarcabil. Sîntem în 1907. Proust tocmai își pierduse mama și era obsedat de remușcări. În acest scurt pasaj, întrezărim procesul care îi îngăduie unui Stendhal, unui Flaubert, unui Tolstoi, unui Dostoievski, să întruchipeze experiența lor — de om și scriitor — într-un vulgar fapt divers.

Paricidul reîntîlnește în „momentul său tardiv de luciditate" pe toți eroii romanelor anterioare. Nu ne putem îndoi, *deoarece Proust însuși apropie această agonie de aceea a lui Don Quijote*. „Sentimentele filiale ale unui paricid" ne oferă veriga ce ne lipsea între concluziile clasice și *Timpul regăsit*. Această tentativă nu va avea o consecință directă. Proust va renunța la modul clasic de transpunere romanescă. Eroul lui nu se va omorî ; va deveni romancier. Dar inspirația nu-i va țîșni mai puțin din moarte, din acea moarte pe care Proust este pe cale s-o trăiască, în 1907, și despre care toate textele epocii îi oglindesc groaza.

Aceasta înseamnă să acordăm prea multă însemnătate cîtorva rînduri uitate ? Ni se va spune poate că textul nu are valoare literară, că a fost scris în grabă pentru un ziar monden și că încheierea lui se înnămolește în clișeele melodramei ? Poate, dar asemenea considerații cîntăresc puțin față de mărturisirea lui Proust

însuşi. Într-o scrisoare adresată lui Calmette, care însoţea articolul, Proust dădea toată libertatea ziarului *Le Figaro* să publice şi să mai taie din textul său, cu excepţia ultimilor paragrafe, care cerea să fie publicate integral.

Aluzia la lucidităţea tardivă a lui Don Quijote este cu atît mai preţioasă cu cît reapare în notele tipărite ca apendice la *Împotriva lui Sainte-Beuve*, într-un context literar de data aceasta. În aceleaşi note, multe observaţii despre Stendhal, Flaubert, Tolstoi, George Eliot şi Dostoievski dezvăluie conştiinţa pe care o avea Proust despre unitatea genului romanesc. Toate operele lui Dostoievski şi Flaubert notează Proust, s-ar putea intitula *Crimă şi pedeapsă*. Principiul unităţii capodoperelor este net afirmat în capitolul despre Balzac : „Toţi scriitorii se întîlnesc în anumite puncte şi sînt ca diferitele momente, contradictorii uneori, ale unui singur om de geniu".

Proust — nu ne putem îndoi — a înţeles relaţiile dintre *Timpul regăsit* şi concluziile romaneşti clasice. El ar fi putut scrie despre unitatea genului romanesc, singura carte pe care o merită un asemenea subiect important. În acest sens, noi nu facem decît să-i dezvoltăm intuiţiile.

În aceste condiţii, ne putem mira că romancierul nu va fi abordat tema unităţii romaneşti în propria sa concluzie, în acel *Timp regăsit* care se extinde printr-o meditaţie asupra creaţiei romaneşti. Această tăcere este cu atît mai surprinzătoare cu cît romancierul se înconjoară de referinţe literare. În ce priveşte memoria afectivă, îşi recunoaşte precursorii în Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand şi Gerard de Nerval. Dar nu menţionează nici un romancier. Intuiţiile din *Împotriva lui Sainte-Beuve* nu sînt nici reluate, nici dezvoltate. Deci ce s-a petrecut ?

La Marcel Proust, ca la atîtea fiinţe care trăiesc o experienţă spirituală foarte intensă şi solitară, teama de a părea extravagant nu este depăşită decît de aceea de a se face ridicol prin repetarea unor adevăruri univer-

sal admise. Noi credem că dorința de a îndepărta aceste două primejdii contradictorii îi sugera lui Marcel Proust soluția de compromis care a ales-o pînă la urmă. Temîndu-se să nu fie acuzat că abandonează drumurile regale ale literaturii, temîndu-se pe de altă parte, să nu fie acuzat că plagiază marile opere romanești, Proust își alege strămoși literari, dar îi depărtează grijuliu pe romancieri.

Marcel Proust nu mai trăia — o știm — decît pentru opera lui. Léo-Pierre Quint a arătat ce resurse a știut să desfășoare în arta strategiei literare. Această ultimă idolatrie nu falsifică perfecțiunea *Timpului regăsit*, dar îi limitează puțin forța. Autorul operei *În căutarea timpului pierdut* nu ține să atragă atenția asupra înrudirii de structură dintre capodoperele romanești. Se teme să-și lanseze criticile pe o pistă prea fecundă. Cunoaște prețul pe care epoca sa îl acordă originalității, și se teme să nu-i retragă o parte din gloria lui literară. Face să treacă pe primul plan și pune cu abilitate în evidență elementele cele mai „originale" ale revelației sale romanești și, îndeosebi, memoria afectivă pe care o analiză mai atentă a textelor dinaintea *Timpului regăsit* ne-o dezvăluie ca nejucînd rolul absolut central ce i se atribuie în redactarea definitivă. [1]

Cum am putea explica altfel decît printr-o „strategie literară" tăcerea lui Marcel Proust? Cum să explicăm absența din reflexiile asupra artei romanești, a acestei concluzii stendhaliene în care Proust nota toate trăsăturile caracteristice, toate trăsăturile specifice aflate iar în *Timpul regăsit*: „Gust exclusiv pentru senzațiile sufletului, revenirea la viața trecutului, detașare de ambiții și plictiseală de intrigă?" Cum să nu fii izbit de

[1] De altminteri, departe de noi gîndul de a vedea în această atitudine o „greșeală" a romancierului sau o trădare a experienței originare. Această atitudine este justificată prin motive de economie romanescă pe care ne vom strădui să le desprindem într-un al doilea volum. Vrem numai să observăm că Proust a știut foarte abil să îmbine exigențele superioare ale revelației romanești cu exigențele practice ale „strategiei literare" (n. aut.).

faptul că Marcel Proust este singurul care înţelege rolul memoriei în agonia lui Julien, şi înţelege acest rol chiar în momentul cînd se pregătea să scrie *Timpul regăsit?*

De asemeni, Proust se interesa, în acelaşi moment şi în aceeaşi concluzie, de vizita pe care i-o face lui Julien un abate Chelon, foarte gîrbovit din cauza vîrstei : „Slăbiciune a unei inteligenţe alese şi a unei inimi nobile legate de slăbiciunea trupului. Bătrîneţea omului virtuos : pesimism moral". Moartea lucidă a lui Julien se detaşează minunat pe pînza de fundal care îi este oferită romancierului de acea lentă şi groaznică descompunere trupească.

Şi aici, atenţia lui Marcel Proust nu-i dezinteresată. Există un contrast asemănător între cele două morţi antitetice pe care este construit în întregime *Timpul regăsit.* Eroul moare lucid pentru a renaşte în operă, dar în jurul lui continuă să se moară fără speranţa de a se reînvia. Fecunda moarte spirituală a naratorului se opune spectacolului înspăimîntător al seratei de la Guermantes, îngrozitoarei şi inutilei îmbătrîniri a oamenilor de lume. Contrastul era prezent încă din articolul *Sentimentele filiale ale unui paricid,* dar îşi cucereşte de acum înainte sensul său clasic romanesc, reîntîlneşte Apocalipsul dostoievskian. De fapt, trebuie să recunoaştem, în *Roşu şi Negru* şi în *Timpul regăsit,* cele două înfăţişări de nedespărţit şi opuse ale apocalipsului romanesc, aşa cum ni le-a dezvăluit mai întîi opera lui Dostoievski. În toate concluziile romaneşti autentice, moartea care este spirit se opune victorios morţii spiritului.

Oare imaginaţia ne biruie ? Pentru a îndepărta îndoielile vom invoca o ultimă mărturie în favoarea unităţii concluziilor romaneşti : aceea a lui Balzac. N-am inclus acest romancier în grupul nostru, dar experienţa lui creatoare nu este mai puţin înrudită, sub anumite aspecte, cu aceea pe care o studiem. Nu vrem să luăm drept dovadă pentru asemenea analogii decît pasajul următor, împrumutat din concluzia romanului *Vărul Pons.* Balzac

descrie agonia eroului său şi, făcînd aceasta, defineşte dubla înfăţişare a apocalipsului romanesc.

„Sculptorii antici şi moderni şi-au înălţat adesea pe fiecare latură a mormîntului, genii care ţin torţe aprinse. Aceste văpăi arată muribunzilor tabloul greşelilor, al erorilor făcute, luminîndu-le drumurile morţii. Sculptura reprezintă acolo idei de seamă, formulează un fapt uman. Agonia are înţelepciunea sa. Uneori vedem fete simple, la vîrsta cea mai gingaşă, cu o judecată ca a bătrînilor de o sută de ani, devenind profeţi, judecîndu-şi familia, nefiind înşelate de nici o comedie. Iată aici poezia morţii ! Dar, lucru ciudat şi demn de observat : murim în două moduri diferite ! Această poezie a profeţiei, acest dar de a vedea clar, fie înainte, fie înapoi, nu aparţine decît muribunzilor care au numai trupul bolnav, care pier din cauza distrugerii organelor vieţii corpului. Astfel, fiinţele atacate de gangrenă, ca Ludovic al XIV-lea, tuberculoşii, bolnavii care mor ca Pons din cauza febrei, sau de stomac ca doamna de Mortsauf se bucură de o luciditate sublimă, şi au nişte morţi uluitoare, minunate ; în schimb, oamenii care pier din pricina unor maladii pe care le-am denumi inteligenţiale, al căror rău se află la creier, în aparatul nervos ce serveşte drept intermediar trupului, pentru a „furniza" combustibil gîndirii, oamenii aceştia mor total. La ei, spiritul şi trupul se prăbuşesc în acelaşi timp. Unii, suflete fără trupuri făuresc spectre biblice ; celelalte sînt cadavre. Acel bărbat virgin, acel Caton nesăţios, acel înţelept aproape fără păcate, va pătrunde tîrziu în veziculele biliare ce alcătuiau inima Preşedintei. El ghiceşte lumea cînd este pe cale s-o părăsească. Căci, de cîteva ore, s-a resemnat bucuros, ca un artist vesel pentru care totul este prilej de glumă, de zeflemea. Ultimele legături care-l uneau cu viaţa, lanţurile admiraţiei,

nodurile puternice care-l ataşau pe cunoscător de operele de artă au fost zdrobite acum, azi dimineaţă. Văzîndu-se astfel furat de Cibot, şi-a luat adio creştineşte de la plăcerile lumeşti şi de la vanităţile artei..."

Criticii nepricepuţi pleacă totdeauna de la lumea aşazisă reală şi supun creaţia romanescă normelor acestei lumi. Balzac procedează invers. Ludovic al XIV-lea se înrudeşte cu Pons şi doamna de Montsauf. Şi dincolo de voalul de pseudofiziologie, ca de altminteri dincolo de frenologie [1], de martinism[2] sau de magnetism, Balzac ne vorbeşte la nesfîrşit despre experienţa sa romanescă. El rezumă aici, în cîteva fraze, trăsăturile esenţiale ale concluziei romaneşti : dublul chip al morţii, rolul suferinţei, detaşarea de pasiune, simbolismul creştin şi acea *luciditate sublimă*, în acelaşi timp memorie şi profeţie, care luminează la fel sufletul eroului şi sufletul celorlalte personaje.

La Balzac ca şi la Cervantes, la Stendhal ca şi la Dostoievski, evenimentul tragic tălmăceşte elevarea estetică. Iată de ce Balzac compară starea sufletească a muribundului cu aceea a unui „vesel artist". Concluzia din *Vărul Pons* este un *Timp regăsit*.

Dovedim uşor unitatea concluziilor romaneşti comparînd textele. Dar această ultimă probă, în teorie cel puţin, nu era necesară. Analizele noastre conduceau inexorabil spre mesajul care proclamă unanim toate concluziile geniale. Renunţînd la divinitatea înşelătoare a orgoliului, eroul se descătuşează de aservire şi, în sfîrşit, dobîndeşte adevărul despre nenorocirea lui. Această renunţare nu se deosebeşte de renunţarea creatoare. Este o victorie asupra dorinţei metafizice care face dintr-un scriitor romantic un adevărat romancier.

---

[1] Studiul caracterului şi funcţiilor intelectuale ale omului, întemeiat pe conformaţia craniului (n. tr.).

[2] De la numele medicului francez Louis Martin (1864—1946) : studiile sale se referă la difterie şi seroterapie (n. tr.).

Noi nu facem decît să presimțim acest adevăr, dar iată că-l ajungem, că-l atingem, îl posedăm în sfîrșit în ultimele pagini ale romanului. Nu mai așteptăm sancțiunea romancierului însuși ; acum ne este acordată : „Urăsc pe Amadís de Gaula și nesfîrșitul batalion al rasei lui". Romancierii înșiși, prin glasul eroilor lor, confirmă, în sfîrșit, ceea ce noi n-am încetat să afirmăm în toată această lucrare : răul se află în orgoliu și universul romanesc este un univers de posedați. Concluzia este axa imobilă a acestei roți care este romanul. Ea condiționează caleidoscopul aparențelor. Concluzia romanelor este și concluzia cercetărilor noastre apropiate.

Adevărul este pretutindeni activ în opera romanescă, dar el sălășluiește mai ales în concluzie. Concluzia este templul acestui adevăr. Loc de prezență pentru adevăr, concluzia este un loc de care eroarea se îndepărtează. Dacă eroarea nu reușește să tăgăduiască unitatea concluziilor romanești, ea se străduie s-o facă inoperantă. Se străduie s-o facă sterilă, denumind-o *banalitate.* Nu trebuie să negăm o asemenea banalitate, ci s-o revendicăm sus și tare. Din mijlocită cum era în „trupul" romanului unitatea romanescă devine nemijlocită în concluzie. Concluziile românești sînt obligatoriu banale, deoarece toate repetă, literal, același lucru.

Această banalitate a concluziilor românești nu este banalitatea locală și relativă a ceea ce a fost odinioară „original" și poate să redevină profitînd, mai întîi de uitare, și pe urmă, de o „redescoperire" și de o „reabilitare". Este banalitatea absolută a ceea ce este esențial în civilizația occidentală. Deznodămîntul romanesc înseamnă o reconciliere între individ și lume, între om și sacru. Universul multiplu al pasiunilor se descompune și se reîntoarce la puritate. La *analusis* [1]-ul grecilor și la a doua naștere a creștinilor ne face să ne gîndim — convertirea romanescă. Romancierul regăsește în acest ultim moment toate piscurile literaturii occidentale ; regă-

[1] Figură de stil la grecii antici (n. tr.).

seşte marile morale religioase şi umanismele superioare, acelea care aleg zona cea mai puţin accesibilă a omului.

Tema reconcilierii fiind neîncetat repetată de voci nedemne, într-o epocă abandonată indignării şi scandalului, ne convingem uşor că n-a avut niciodată, că nu poate niciodată să aibă un conţinut concret. Ne închipuim că emană din regiunile cele mai superficiale ale conştiinţei romaneşti. Pentru a situa reconcilierea într-o perspectivă mai justă trebuie s-o considerăm ca pe o cucerire a unei posibilităţi îndelung refuzată scriitorului. Trebuie să considerăm concluzia ca o depăşire a imposibilităţii de a conchide. Opera critică a lui Maurice Blanchot îl socoteşte pe Franz Kafka drept reprezentantul exemplar al unei literaturi destinate interminabilului. Ca şi Moise, eroul kafkian nu îşi vede niciodată pămîntul făgăduinţei. Neputinţa de a conchide, ne spune Maurice Blanchot, este o neputinţă de a muri în operă şi a te libera tu însuţi prin moarte.

La faptul că istorisirea contemporană este neterminată, neterminare ce oglindeşte, la cei mai buni, nu o modă trecătoare, ci o situaţie istorică şi metafizică deosebită, se opune terminarea, împlinirea operei romaneşti.

Concluzia imposibilă defineşte un „spaţiu literar" care nu se află dincolo, ci dincoace de reconciliere. Că acest spaţiu rămîne singur accesibil epocii noastre de angoasă este un fapt neliniştitor, dar nu surprinzător pentru cine îşi aminteşte de evoluţia structurii romaneşti. Faptul n-ar surprinde pe Dostoievski, care ne prezintă personaje menite neîmplinirii şi care străbăteau „spaţiul literar" a lui Maurice Blanchot încă de pe vremea cînd a fost publicat *Subsolul*. Această nuvelă, ca atîtea povestiri kafkiene şi postkafkiene, este lipsită de concluzie.

> „Jurnalul acestui amator de paradoxuri nu se termină încă. Autorul n-a putut rezista tentaţiei şi a pus din nou mîna pe condei. Dar ni se pare, nouă, că putem pune aici punctul final".

Subsolul este o operă de joncțiune între romantism și roman, între reconcilierile neautentice dinainte și reconcilierile autentice care urmează. Marii romancieri străbat spațiul literar pe care îl definește Maurice Blanchot, dar ei nu rămîn aici. Ei se avîntă dincolo de acest spațiu spre infinitul unei morți liberatoare.

Marile concluzii romanești sînt banale, dar nu convenționale. Lipsa lor de abilitate retorică, chiar stîngăcia lor le făuresc adevărata frumusețe și le deosebesc net de reconcilierile mincinoase care abundă în literatura de mîna a doua. Convertirea în moarte nu trebuie să ne apară ca o alunecare spre fatalitate, ci ca o coborîre cvasi-miraculoasă a harului romanesc.

Operele romanești cu adevărat mari se nasc toate din această clipă supremă și se reîntorc la ea, așa cum întreaga biserică țîșnește din altar și înaintează spre el. Toate marile opere sînt făurite ca niște catedrale : adevărul din *În căutarea timpului pierdut*, este, aici încă, adevărul tuturor capodoperelor românești.

◇

Purtăm în noi o ierarhie a superficialului și a profundului, a esențialului și a secundarului, pe care o aplicăm instinctiv operei românești. Această ierarhie, de inspirație „romantică", „individualistă" și „prometeică" ne ascunde unele aspecte esențiale ale creației artistice. Bunăoară, ne-am obișnuit să nu luăm niciodată în serios simbolismul creștin, poate pentru că este comun multor opere mediocre și sublime. Atribuim acestui simbolism un rol pur decorativ atunci cînd romancierul nu e creștin, și pur apologetic cînd romancierul este creștin. O critică în adevăr „științifică" ar renunța la toate aceste judecăți *a priori* și ar nota convergențele surprinzătoare între diversele concluzii românești.

...Așadar, trebuie să considerăm acest simbolism dintr-un punct de vedere românesc. Sarcina este cu atît mai dificilă cu cît romancierul însuși caută uneori să ne înșele. Stendhal pune pe seama unei temnițe prea

jilave „misticismul german" al lui Julien Sorel. Concluzia din *Roşu şi Negru* rămîne totuşi o meditaţie despre temele şi simbolurile creştine. Romancierul îşi reafirmă aici scepticismul său, dar temele şi simbolurile nu sînt mai puţin prezente pentru a fi deghizate de negaţii. Ele joacă acelaşi rol ca la Proust sau la Dostoievski. Tot ceea ce priveşte aceste teme, inclusiv vocaţia monahală a eroilor stendhalieni, o să ne apară sub o lumină nouă pe care nu trebuie să-i îngăduim ironiei romancierului să ne-o ascundă.

Trebuie aici, ca şi cu alte prilejuri să interpretăm pe romancieri unii prin alţii. Nu trebuie să abordăm problema religioasă din exterior, ci să facem din ea, dacă-i posibil, o problemă pur romanescă. Problema creştinismului la Stendhal, problemele „misticismului proustian" şi cele ale „misticismului dostoievskian" nu pot fi explicate decît prin anumite apropieri.

„Dacă sămînţa nu moare după ce a fost semănată va rămîne singură, dar dacă moare va rodi multe fructe". Această frază a Sfîntului Ioan apare în mai multe episoade cruciale din *Fraţii Karamazov*. Ea exprimă relaţiile tainice între doi morţi romaneşti, legătura între temniţă şi vindecarea spirituală a lui Dmitri, legătura între boala ce aduce moartea şi mărturisirea izbăvitoare a „vizitatorului necunoscut" ; legătura între moartea lui Iliuşa şi opera caritabilă a lui Alioşa.

Aceeaşi frază a Sfîntului Ioan o foloseşte Proust cînd vrea să ne explice rolul pe care îl joacă boala, această soră mezină a morţii, în propria-i creaţie. „Făcîndu-mi din ea un fel de aspru duhovnic al morţii în lume, boala îmi folosise foarte mult, căci *„dacă sămînţa nu moare după ce a fost semănată va rămîne singură, dar dacă moare va rodi multe fructe"*.

Doamna de La Fayette, şi ea, ar putea să-l citeze pe Sfîntul Ioan, căci regăsim în *Prinţesa de Clèves* maladia naratorului proustian. Boala este situată la acelaşi punct de dezvoltare romanescă ca la Proust şi consecinţele ei spirituale sînt exact aceleaşi : „Nevoia de a muri, pe care

o vedea atît de aproape o obişnuise să se desprindă de toate lucrurile şi îndelunga ei boală îi deveni un lucru firesc... Pasiunile şi obligaţiile faţă de lume îi apăreau aşa cum le apar persoanelor care au moduri de a vedea mai ample şi mai îndepărtate". Aceste *moduri de a vedea mai ample şi mai îndepărtate* aparţin fiinţei noi care se naşte fără doar şi poate din moarte.

Fraza Sfîntului Ioan serveşte de epigraf la *Fraţii Karamazov;* ea ar putea servi de epigraf la toate concluziile romaneşti. Repudierea mediatorului uman, renunţarea la transcendenţa deviată cheamă irezistibil simbolurile transcendenţei verticale, fie că romancierul este creştin sau nu. Toţi marii romancieri răspund la această chemare fundamentală, dar reuşesc uneori să-şi ascundă sensul răspunsului lor. Stendhal ironizează. Proust maschează adevăratul chip al experienţei romaneşti prin nişte locuri comune romantice, dar făureşte unor simboluri decolorate o strălucire profundă şi tainică. Simbolurile imortalităţii şi ale reînvierii apar la el într-un context pur estetic şi nu transced decît pe ascuns semnificaţia banală aşa cum le minimalizează romantismul. Nu mai sînt prinţi de operetă ; sînt prinţi adevăraţi deghizaţi în prinţi de operetă.

Asemenea simboluri apar, cu mult înainte de *Timpul regăsit,* în toate pasajele care sînt în acelaşi timp ecoul şi vestirea experienţei originale. Unul din aceste pasaje este consacrat morţii şi funeraliilor marelui scriitor Bergotte.

> „L-au înmormîntat, dar în tot timpul nopţii funebre, cărţile lui aşezate trei cîte trei vegheau ca nişte îngeri cu aripile întinse şi păreau pentru acela care nu mai era simbolul reînvierii."

Bergotte este celebru şi Proust se gîndeşte evident la gloria postumă, la acea „consolatoare îngrozitor de plină de lauri" care-l irită pe Valéry. Dar clişeul romantic nu-i aici decît un pretext ; el dă autorizaţie prezenţei cuvîntului *reînviere.* Nu posteritatea îl interesează pe Proust, ci

cuvîntul *reînviere*, pe care profitînd de locul comun, reuşeşte să-l strecoare în text, fără să dăuneze orînduirii exterioare, pozitivă şi „realistă". Moartea şi „reînvierea" lui Bergotte prefigurează moartea şi reînvierea romancierului însuşi, a doua naştere de unde a ţîşnit *În căutarea timpului pierdut*. Aşteptarea acestei „reînvieri" dă frazei pe care am citat-o rezonanţa ei adevărată. Lîngă imaginile transcendenţei deviate vedem deci schiţîndu-se un simbolism al transcendenţei verticale. Idolilor diavoleşti care-l tîrăsc pe narator în prăpastie li se opun îngerii cu aripile întinse... În lumina *Timpului regăsit* trebuie să interpretăm acest simbolism. „Măreţia lui Proust, observă pe bună dreptate André Malraux, a devenit evidentă cînd publicarea *Timpului regăsit* a dat sens unor mijloace care pînă atunci nu păreau să depăşească pe acelea ale lui Dikens".

Concluzia din *Timpul regăsit* contează desigur, dar sînt şi alte concluzii romaneşti care dau sensul lor creaţiei proustiene. *Fraţii Karamazov* ne interzic să vedem în „reînvierea" lui Bergotte un simplu loc comun romantic. Şi, reciproc, *Timpul regăsit* pe care Proust îl intitulase iniţial „Adorarea perpetuă", ne interzice să vedem în meditaţiile religioase din *Fraţii Karamazov* simple pasaje de propagandă religioasă, exterioare operei romaneşti. Dacă Dostoievski a suferit atît de mult pentru a scrie aceste pagini, nu a făcut-o pentru că o credea o corvoadă plictisitoare, ci pentru că îi acorda o însemnătate esenţială.

În a doua parte a acestui ultim roman, micul Iliuşa moare pentru toţi eroii romanelor dostoievskiene şi comuniunea ce ţîşneşte din această moarte este o *luciditate sublimă* la nivelul grupului. Structura crimei şi a pedepsei salvatoare transcende conştiinţa solitară. Niciodată vreun romancier n-a rupt-o atît de radical cu individualismul romantic şi prometeic.

Este ultimul şi cel mai înalt val al geniului dostoievskian care determină concluzia din *Fraţii Karamazov*. Ultimele deosebiri între experienţa romanescă şi expe-

rienţa religioasă sînt abolite. Dar structura experienţei nu s-a schimbat. În cuvintele despre memorie şi moarte, despre iubire şi reînviere care se înalţă de pe buzele copiilor, recunoaştem uşor temele şi simbolurile care cheamă fervoarea creatoare la romancierul agnostic din *Timpul regăsit:*

— „Karamazov, te iubim! reiau ei în cor.

Mulţi aveau lacrimi în ochi.

— Urra pentru Karamazov! proclamă Kolia.

— Veşnică amintire sărmanului băiat! adaugă din nou Alioşa.

— Veşnică amintire!

— Karamazov, ţipă Kolia, e adevărat ce spune religia că vom reînvia din morţi, că ne vom revedea unii pe alţii, şi cu toţi, şi cu Iliuşa?

— Da, este adevărat, vom reînvia, ne vom revedea, vom istorisi voioşi ce s-a întîmplat..."

SUMAR

	Prefaţă	5
I	**Dorinţa** triunghiulară	23
II	Oamenii vor fi zei unii pentru alţii	71
III	Metamorfozele dorinţei	100
IV	Stăpînul şi sclavul	112
V	Roşul şi Negrul	129
VI	Probleme de tehnică la Stendhal, Cervantes şi Flaubert	154
VII	Asceza eroului	167
VIII	Masochism şi sadism	188
IX	Lumile proustiene	203
X	Probleme de tehnică la Proust şi Dostoievski	236
XI	Apocalipsul dostoievskian . . .	262
XII	Concluzia	294

Lector : LIANA PLEȘA
Tehnoredactor : ELENA BABI

Tiraj 6060. Broșate. Coli tipar 20

Întreprinderea Poligr. „INFORMAȚIA"
cd. nr. 310

În colecția „STUDII"

Au apărut:

Nicolae Balotă	Lupta cu absurdul
Vera Călin	Romantismul,
Eugen Cizek	Evoluția romanului antic
Mikel Dufrenne	Poeticul
Pierre Francastel	Figura și locul
Northrop Frye	Anatomia criticii
* * *	Literatura Bizanțului
Marcel Petrișor	Curente estetice contemporane
Herbert Read	Originile formei în artă
Carlo Salinari	Miturile și conștiința decadentismului italian
Leonida Teodorescu	Dramaturgia lui Cehov
René Wellek	Conceptele criticii

Vor apărea:

Carlos Bousoño	Teoria expresiei poetice
Savin Bratu	De la Sainte-Beuve la Noua critică
Alonso Dámaso	Poezia spaniolă
Paul Hazard	Criza conștiinței europene
Traian Herseni	Sociologia literaturii
G. R. Hocke	Manierismul în literatură
Mircea Martin	Operă și autor
Romul Munteanu	Noul roman francez
V. I. Propp	Rădăcinile istorice ale basmului fantastic
Jean-Pierre Richard	Poezie și profunzime
I. A. Richards	Principii de critică literară
Tzvetan Todorov	Introducere în literatura fantastică
L. S. Vîgotski	Psihologia artei
Galvano della Volpe	Critica gustului

Omul este incapabil să dorească în mod spontan ; obiectul dorinței sale trebuie să-i fie sugerat de altcineva. Acest „altcineva" poate fi exterior acțiunii romanești : asemenea manualelor de cavalerism în cazul lui Don Quijote, sau romanelor de dragoste în cazul Emmei Bovary. Dar cel mai frecvent se află plasat în interiorul acțiunii romanești : ființa care sugerează dorințele eroilor lui Stendhal, Proust sau Dostoievski este chiar un personaj al cărții. Între erou și mediatorul său se țes atunci subtile raporturi de admirație, de concurență și de ură : René Girard face o paralelă inteligentă între vanitatea, la Stendhal, snobismul, la Proust și idolatria dublată de ură, la Dostoievski.

René Girard este profesor la Facultatea de Litere și Științe Umane din Paris. A publicat intre altele: *J.M.R. Lenz, génèse d'une dramaturgie du tragi-comique* (1968), *La violence et le sacré* (1972) ș.a.

Lei 11,50